

**A Soma das Partes ou A Equação da Existência:
uma análise a *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros,
baseada nos estádios da existência, de Kierkegaard**

Gonçalo Losada Rodrigues

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Outubro, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a
orientação científica da Prof^a auxiliar com agregação Paula Cristina Costa,
FCSH — Universidade Nova de Lisboa.

*Aos meus pais,
que me ensinaram a não atalhar caminho.*

AGRADECIMENTOS

As condicionantes espaciais desta secção não me permitem agradecer convenientemente a todas as pessoas que, directa ou indirectamente, me ajudaram de alguma forma a ultrapassar mais uma etapa da minha formação académica. Não posso, no entanto, deixar de salientar o inestimável contributo de algumas pessoas.

À professora Paula Cristina Costa que me acompanhou pelo processo com entusiasmo, compreensão e muita paciência, e a quem devo, principalmente, a confiança e o estímulo necessários à conclusão deste projecto.

À Isabel Codinha Jacinto, pela diligente e minuciosa revisão desta dissertação.

Ao Diogo Fernandes, pela voz discordante, muitas das vezes incompreensível, e pelas intermináveis discussões literárias que contribuem, ainda hoje, para o meu desenvolvimento académico e pessoal.

A todos os meus familiares e amigos que, de uma forma ou de outra, me ajudaram a chegar até aqui.

Os meus sinceros agradecimentos.

A Soma das Partes ou A Equação da Existência: uma análise a *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, baseada nos estádios da existência, de Kierkegaard

Gonçalo Losada Rodrigues

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Desespero finito, desespero infinito, estádios da existência, ético, estético, religioso, imaginação, realidade, síntese, unidade.

Análise do romance modernista de José de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, partindo da perspectiva existencial de Søren Kierkegaard, analisando os diferentes “nascimentos” de Luís Antunes e equiparando-os aos três estádios da existência, estético, ético e religioso, definidos na obra do filósofo dinamarquês. As formas dialéticas de desespero — o desespero finito e o desespero infinito —, enquanto condição do homem e a sua influência no *pathos* de Antunes na busca da autenticidade do *eu*. A imaginação e a realidade, a identidade temporal e a identidade eterna, o indivíduo enquanto *síntese*. Luís Antunes e os Outros, a materialização da aprendizagem nas relações com Maria e Judite. As estrelas como símbolo do absoluto e a manifestação da vontade do absoluto no particular.

The Sum of the Parts or The Equation of Existence: A Critical Analysis of *Nome de Guerra*, by Almada Negreiros, based on the Stadiums of Existence, by Kierkegaard

Gonçalo Losada Rodrigues

ABSTRACT

KEYWORDS: Finite despair, infinite despair, spheres of existence, ethic, aesthetic, religious, imagination, reality, synthesis, unity.

Critical analysis of José de Almada Negreiros's modernist novel, *Nome de Guerra*, from Søren Kierkegaard's existential perspective, analyzing the different Luís Antunes' "births" and comparing them to the three spheres of existence, aesthetic, ethic and religious, defined in the Danish philosopher's works. The dialectical forms of despair — finite despair and infinite despair —, while human condition and its influence on Antunes' *pathos* in his chase of a true self. Imagination and reality, temporal identity and eternal identity, the self as a synthesis. Luís Antunes and the Others, the learning experiences in his relations with Maria and Judite. The stars as a symbol of the absolute and the will of the absolute manifested in the singular.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I	
Breves notas sobre a ficção portuguesa na primeira metade do século XX.....	7
Capítulo II	
Estado da Arte.....	13
Capítulo III	
Antunes: o desespero, a imaginação e a realidade	25
Capítulo IV	
O primeiro nascimento de Antunes: o ético universal.....	37
Capítulo V	
Os gestos ridículos do amor:	
algumas impressões sobre o amor e as mulheres	49
Capítulo VI	
O segundo nascimento de Antunes: uma existência estética	61
Capítulo VII	
Os nascimentos, a aprendizagem e o(s) Outro(s).....	85
Capítulo VIII	
O terceiro nascimento de Antunes:	
o ético-religioso e o “salto” para o estádio religioso	105
Equações Finais.....	123
Bibliografia	127

Introdução

O homem é a obra, parece ser uma das conclusões possíveis da unidade subjectiva que advém da leitura de *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros. Mas que homem é este? Será o homem na sua totalidade, isto é, a humanidade inteira organizada num conjunto maciço e indissociável, um todo homogéneo e indiscriminado? A multidão? Tudo isto é o homem. Tudo isto é a igualdade na diferença do homem. Tudo isto somos nós todos juntos. E tudo isto é o próprio, onde se manifesta “a diferença de todos juntos e cada qual em separado”¹. O indivíduo só se descobre plenamente individual no contacto com o Outro. O Outro é aos olhos do pensador subjectivo um fragmento, uma manifestação externa dele próprio. Uma parte de si reflectida no espelho da realidade. O Outro é assim uma negação do próprio; e é também o próprio. Designemos o Outro enquanto limite do sujeito; ou seja um indivíduo acaba onde o Outro começa. E quando os limites de um e de outro se misturam, temos o problema mais a vida inteira. É a sociedade, é o homem. Somos nós, todos juntos e nenhum em separado. E estamos perante a sociedade. E estamos perante o problema, porque a “sociedade só tem que ver com todos, não tem que cheirar com cada um!”². Há portanto o eu e o Outro. O interior e o exterior. O invisível e o visível. O dever do invisível é manifestar-se no visível. Dito de outra forma: o dever do nosso íntimo é manifestar-se na sociedade. Mas o que muitas vezes acontece é o contrário, o visível anula o invisível. O invisível é o que constitui o eu; o visível é o que constitui o Outro. Mas o que é o eu, o que é o nosso íntimo? “O nosso íntimo pessoal é de ordem humana, estética e sagrada”³, responderia Almada Negreiros. Ao que Kierkegaard acrescentaria, o estético, o ético e o religioso são os estádios que compõem o sujeito. E em ambos os casos temos uma divisão tripartida dos elementos constituintes do indivíduo.

O problema da definição da identidade é inerente ao homem, ao sujeito existencial, e estende-se para lá da literatura, estende-se a todos os planos da vida. Estende-se até ao meio académico. Por exemplo, um estudante tem a obrigação de escrever uma dissertação de mestrado. E estamos perante o problema. Por um lado, o estudante deve demonstrar uma apreensão consolidada de conhecimentos que “o(s)

¹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*, 2ª ed. Lisboa: Assírio&Alvim. 2004, p.146

² *Ibidem*, p.11

³ *Ibidem*.

Outro(s)” lhe transmitiram; por outro, não quer deixar de expressar a sua originalidade, ou a sua individualidade. E chegamos a este ponto.

Procurar teorizar sobre um romance inovador como *Nome de Guerra* reveste-se de uma série de problemas, que no âmbito de uma dissertação deste tipo que impõe limites não só temporais como espaciais, nos obriga a “centralizar” de alguma forma a abordagem de análise adoptada, o que nos leva a ter de optar por determinadas “escolhas” — e veja-se que o acto de escolher, como o demonstraremos ao longo da dissertação, volta a incidir sobre o elemento subjectivo, ou seja, a escolha é uma consequência da individualidade do sujeito.

Por um lado, somos obrigados a restringir a nossa análise única e exclusivamente a *Nome de Guerra*, que apesar de ser o único romance do autor, insere-se numa temática que de um modo ou de outro vincula uma série de outros textos de Almada Negreiros: “Esta obra articula-se, síntese e «mise-en-abîme», com todas as outras escritas posteriormente a *Invenção do Dia Claro*”⁴ (1921). Expõem-se aqui algumas delas: *Pierrot e Arlequim* (1924), *S.O.S* (1935) e *Deseja-se Mulher* (1959), e os poemas “Cabaret”, “Homem Transportando o Cadáver de uma Mulher”, e “Quatro Manhãs” (1915-1935). Em todos estes exemplos “ressalta uma obsessiva procura da relação com o outro, indivíduo e colectivo: «1 + 1 = 1»”⁵. *Nome de Guerra*, partindo deste pressuposto, constitui o “narrativizar da experiência ôntica de maturação, de aprendizagem por acumulação de experiências, da individuação-consciência, está constantemente acompanhado de um discurso aforístico de teor didáctico e moralizador, ao qual não é estranha a influência de concepções existencialistas”⁶.

São estas concepções de teor existencialista que procuramos enquadrar e compreender na nossa análise, definindo através delas o percurso de Luís Antunes, o protagonista de *Nome de Guerra*, na sua demanda de si mesmo, na demanda da sua individualidade. Para compreendermos este percurso, recorreremos ao auxílio de Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), filósofo dinamarquês, muitas das vezes considerado o “pai” do existencialismo, que “não persegue a verdade abstracta, objectiva, dos filósofos sistemáticos. Vive, pelo contrário, num estado de permanente problematização

⁴ Silva, Celina. *A Busca de uma Poética da Ingenuidade*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. 1994, p. 109

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

subjectiva. O único critério da verdade que aceita é a convicção íntima”⁷. A filosofia subjectiva de Kierkegaard vai procurar, portanto, definir os contornos da individualidade do eu, a relação íntima do sujeito consigo mesmo, adequando-o a um espaço em que se deve relacionar com o Outro, com o universal, e que o pode levar a formar uma identidade que se funda fora de si, no Outro. O indivíduo kierkegaardiano é descrito enquanto síntese de uma série de elementos paradoxais como temporal-eterno ou possibilidade-necessidade. Elementos que flutuam muitas das vezes entre os estádios ético e estético da existência, acabando por ser apenas possível ao sujeito encontrar-se unitariamente numa relação com um Absoluto, num estádio final, religioso, em que o indivíduo se reinscreve identitária e equilibradamente num paradoxo “que é categoria ontológica reveladora da relação existente entre um espírito cognitivo determinado espacial e temporalmente e a verdade eterna”⁸, esta verdade eterna parece ser “esse segredo do nosso segredo. Esse mistério do nosso mistério”⁹, que tanto em *Nome de Guerra* como na tese filosófica de Kierkegaard parece apenas dizer respeito ao próprio.

Esta é a proposta da nossa dissertação, uma leitura do *pathos* de Antunes em *Nome de Guerra* fundamentada numa leitura da filosofia de Kierkegaard, passando nomeadamente pelos seus estádios da existência. Esta leitura não pretende de forma alguma “beliscar” a originalidade do romance almadiano, nem é uma afirmação de que o escritor português desenhou a demanda-da-unidade, inscrita como já vimos em vários momentos do conjunto da sua obra, a partir da filosofia do dinamarquês. Não há qualquer indício disso, nem é o que pretendemos provar com esta dissertação. Antes, ao colocarmos *Nome de Guerra* a par da densa filosofia de Kierkegaard, esperamos reafirmar a densidade e a originalidade do romance de Almada, que apesar de se enraizar nas fronteiras portuguesas — David Mourão-Ferreira descreve-o como um romance “portuguesíssimo” —, não deixa de conter elementos de uma universalidade intemporal, só ao alcance de grandes monumentos literários, esses mesmos, que são em simultâneo fundadores e irrepetíveis. Para além disso, esta não é a primeira vez que se aproxima a filosofia kierkegaardiana a um autor do primeiro modernismo português. Já Eduardo Lourenço, em *Fernando, Rei da nossa Baviera*¹⁰, e Luís de Oliveira e Silva¹¹,

⁷ Silva, Luís de Oliveira e. “Estética e Ética em Kierkegaard e Pessoa” in: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: 1988, p.261

⁸ *Ibidem*, p.262

⁹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.10

¹⁰ Lourenço, Eduardo. *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1986

num pequeno artigo publicado em 1988, o haviam feito ao equiparar a pseudonímica kierkegaardiana, as suas máscaras-tipo, à heteronímia pessoana.

Partindo deste princípio, começaremos por, num primeiro capítulo, olhar brevemente para um contexto mais alargado da produção romanesca na primeira metade do século XX, e de que maneira *Nome de Guerra* se insere — ou se distingue — nesse contexto. Procurando logo de seguida, no capítulo subsequente, tentar compreender de que forma foi recebido o romance tanto na sua época — o ano de publicação remonta a 1938 — como ao longo do tempo, até aos dias de hoje.

É no terceiro capítulo desta dissertação que começa a nossa análise, onde equipararemos as formas dialécticas de desespero, definidas por Kierkegaard, aos vários momentos existenciais pelos quais passa Antunes, e que se manifestam num claro desequilíbrio da síntese que compõe o sujeito, que, no caso particular do protagonista, tende para pender ora para o lado da imaginação, num primeiro momento, ora para o lado da realidade, num segundo momento.

No capítulo seguinte, tentamos interpretar o primeiro nascimento do protagonista, um nascimento natural que o leva aos braços dos seus pais e à sua educação, que irão desenhar aquilo que Antunes representa no início do romance. Para isso, recorreremos à filosofia hegeliana que define uma forma de totalidade ética universal que só a espaços pode ser entendida no quadro geral da filosofia kierkegaardiana, que, ao ser subjectiva e anti-sistemática, tende a debruçar-se sobre o indivíduo no todo e não tanto no todo que vincula o indivíduo a uma universalidade social assente numa série de preceitos morais abstractos.

O quinto capítulo representa uma antecipação na sequência linear da dissertação, no qual comparamos o capítulo XXII de *Nome de Guerra* ao texto “In Vino Veritas”, de Kierkegaard, inserido em *Stages on Life's Way*, que é já uma representação do estágio estético da existência, mas que ainda não define plenamente o imediatismo desse estágio. Surge aqui, no entanto, a oportunidade de, ao compararmos a figura do Jovem ou do Mancebo, de Kierkegaard, a Antunes, reflectirmos como a assunção dos elementos ridículos do amor e dos seus gestos, podem “libertar” o indivíduo do vínculo padronizado que o liga ao universal.

¹¹ Silva, Luís de Oliveira e. “Estética e Ética em Kierkegaard e Pessoa” in: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: 1988, pp.261-272

O sexto capítulo é todo ele dedicado à relação de Antunes com Judite, à afirmação da realidade sobre a idealidade num estágio de existência estético, no qual o corpo se sobrepõe à vontade espiritualmente determinada, e aos vários e diferentes momentos de carácter estético pelo qual o protagonista passa — o imediatismo, a dúvida e o desespero — antes de se libertar definitivamente de Judite e das influências dos Outros.

De seguida, correspondendo o fim da relação com Judite e a morte de Maria a um novo começo, ou a um recomeço na vida do protagonista, procuramos, antes de olharmos para o salto definitivo que leva Antunes a seguir o caminho das estrelas — analisado no oitavo capítulo desta dissertação — definir, no sétimo capítulo, uma série de elementos que foram sendo deixados em suspenso, como a representação e a importância da sua influência no *pathos* de Antunes, de figuras tidas como secundárias — os pais, o tio e D. Jorge —, e como as relações que Antunes irá manter com Maria, primeiro, e Judite, depois, são resultado da influência que essas mesmas figuras tiveram na vida de Antunes. Tentamos ainda definir um significado potencial para a metáfora dos vários nascimentos do protagonista, antes de fecharmos esta dissertação numas breves páginas dedicadas às considerações finais.

I

Breves notas sobre a ficção portuguesa da primeira metade do século

XX

Enquadrar *Nome de Guerra* no tempo ou num movimento literário específico revela-se bastante complicado dado, primeiro, o ano de publicação da obra, segundo, a tipologia adoptada, sendo, no conjunto da literatura ficcional portuguesa, um romance verdadeiramente original, isto é, primeiro. Primeiro no seu formato fraccionado; primeiro no despojamento linguístico; primeiro no tratamento temático; primeiro, enfim, como indica Eduardo Prado Coelho¹², a experimentar um modelo de ficção-reflexão, que só se repetirá mais tarde, em 1969, com *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança, e no ano seguinte, em 1970, com os *Passos em Volta*, de Herberto Helder. E experimental é talvez a palavra mais correcta para definir *Nome de Guerra*, experimental como o classifica Carlos Ceia¹³, veiculando a sua independência artística, ou seja, o seu valor é determinado por ser uma obra única e irrepetível. Experimental como o é *O Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), de James Joyce, romance que talvez seja, ao nível linguístico-estilístico, aquele que mais se aproxima daquilo que o romance almadiano representa.

Na realidade portuguesa, contudo, *Nome de Guerra*, à época em que é publicado — escrito em 1925, mas publicado em 1938 —, apresenta-se como uma obra ímpar, porque, apesar do ideário *suis generis* de um tal de Raul Brandão — *Húmus* foi publicado em 1917 e *os Pescadores* foi publicado em 1923 —, a ficção nacional ainda vivia à sombra ora de uma tradição camiliana ora de uma tradição queiroziana.

De Camilo, é Aquilino Ribeiro o mais notável herdeiro — distinguindo-se romances como *A Via Sinuosa*, de 1918, e *Terras do Demo*, de 1919 —, construindo uma narrativa assente num léxico rico e variado, centrada na maioria das vezes em ambiente ruralizados, propícios à emancipação da temática predilecta, “a natureza, com

¹² Coelho, Eduardo Prado. “Sobre «Nome de Guerra»”, in: Colóquio/Letras, nº60, 1970, p. 36

¹³ Ceia, Carlos. “A Construção do Romance Experimental Modernista: *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros” in: *Estudos Anglo-Portugueses. Livro de Homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*. Lisboa: Edições Colibri. 2003, pp. 127-147

o homem incluído, o homem-bicho, agindo segundo a lógica directa do instinto, batendo-se para sobreviver, para possuir a fêmea, como um galo”¹⁴.

De Eça, vai Rodrigues Miguéis — que se estreia em 1932, com uma *Páscoa Feliz* — beber as palavras, o uso da adjectivação, a evocação de Lisboa de princípio de século e a complacente atitude crítico-discursiva, mantendo, a par de um presidencial Manuel Teixeira Gomes, a expressão naturalista do romance português.

De permeio surge Ferreira de Castro, que foge já às influências de Camilo e de Eça. Precursor do neo-realismo, inova na ficção portuguesa com *Emigrantes*, de 1928, e *A Selva*, de 1930, que introduzem pela primeira vez a experiência do proletariado e um espaço-novo como a floresta amazónica. Ainda para mais, António José Saraiva refere a importância sociológica de um escritor como Ferreira de Castro, que não tinha formação universitária, o que talvez se manifeste numa certa “ruptura” com a tradição académica das letras, sendo metaforicamente descrito como “o primeiro escritor português que não utiliza gravata”¹⁵. Não se pode, no entanto, considerar que tenha criado um estilo literário, “mas com a acumulação das palavras vividas consegue comunicar ambientes e por vezes agarrar o real com flagrância”¹⁶.

Já na década da publicação de *Nome de Guerra* surgem as primeiras manifestações do romance *presencista* com a publicação de *Elói*, de João Gaspar Simões, em 1932, e com *O Jogo da Cabra Cega*, de José Régio, em 1934. Estas obras têm a particularidade de revelar um carácter mais intimista, ou até de denotarem uma certa preocupação com um “aprofundamento da dimensão humana”¹⁷, onde se denotam traços de ordem metafísica e moral, ao ponto dos neo-realistas caracterizarem estas obras como “psicologistas” — o que não deixa de ser curioso, porque como veremos no próximo capítulo, a principal crítica feita por estes dois presencistas a *Nome de Guerra* prende-se com um suposto “psicologismo” exposto nas várias incursões do narrador no texto, que quebra a ordem e o ritmo da narrativa.

Devemos ainda referir Irene Lisboa, que com obras como *Solidão*, de 1939, ou *Uma Mão Cheia de Nada*, *Outra de Coisa Nenhuma*, de 1948, encontra o seu estilo num elemento subjectivo e intimista, ao jeito dos homens da *Presença*, mas inova-o

¹⁴ Saraiva, António José. *História da Literatura Portuguesa (das Origens a 1970)*. Lisboa: Livraria Bertrand. Julho de 1979, p.205

¹⁵ *Ibidem*, p.207

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Guimarães, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Abril de 1982, p.53

através de uma linguagem objectiva e “minuciosamente descritiva que acaba por absorver e anular qualquer espécie de intriga”¹⁸.

Entretanto, surgiam as primeiras manifestações neo-realistas com *Gaibéus* (1940), de Alves Redol, e com a colecção «Novos Prosadores» que começa com *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora, 1943. Este movimento procura, na prosa, redescobrir os mecanismos de representação de uma literatura que pretende incidir e demonstrar o real, inspirando-se para isso num pensamento de base marxista que reflecte uma renovada consciência de classes e lutas de classe, transportando, não poucas vezes, para o “centro” do romance as classes sem voz, como os camponeses e os operários, e opondo-os aos aburguesados patrões e grandes latifundiários.

Há ainda, como indica Fernando Guimarães, “uma outra direcção marcante na nossa ficção”¹⁹, feita de casos singulares como *O Barão* (1942), de Branquinho da Fonseca, *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro, *Mau Tempo no Canal* (1944), de Vitorino Nemésio e *O Mal e o Bem* (1945), de Domingos Monteiro. Obras, indubitavelmente, muito diferentes umas das outras, mas “há nelas o denominador comum que advém do modo como se entreabem, ao mesmo tempo, a uma dimensão realista e simbólica”²⁰. Destacamos entre estes, como a mais singular experiência surrealizante da prosa narrativa portuguesa, o caso de *Apenas uma Narrativa*, que se desenha de um carácter demarcadamente lírico e deformador, apoiando-se numa série de descrições inusitadas e surpreendentes.

São estas as tendências mais expressivas, anteriores à década de cinquenta, do romance em Portugal. É neste contexto que surge, com os seus traços inovadores, *Nome de Guerra*, já fora do seu tempo — é o último fôlego de um modernismo que, há data da publicação do romance, tinha já visto desaparecer dois dos seus mais importantes representantes, Mário de Sá-Carneiro morrera em 1916, e em 1935 Portugal despedira-se do seu mais ilustre representante literário, Fernando Pessoa —, e num género nada habitual nos nossos primeiros modernistas — *A Confissão de Lúcio* (1914), de Sá-Carneiro, é a única incursão no género romanescos do nosso primeiro modernismo, para além de, obviamente, *Nome de Guerra*. E ainda assim, este romance não deixa de enunciar características próprias, únicas até, a começar pelo tema que é, em si,

¹⁸ *Ibidem*, p.54

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

subsidiário do seu autor, Almada Negreiros, e que visa a busca pela unidade, em oposição à noção de quase-outro — patente em grande parte da obra de Sá-Carneiro e inclusivamente no seu único romance —, e à fragmentação do eu — característica da obra pessoana.

Para além disso, em *Nome de Guerra* a própria disposição episódica e fragmentária, de capítulos curtos, onde muitas das vezes se intromete a voz de um narrador-pensador, cria uma imagem de um romance absolutamente novo no campo da nossa ficção nacional, um romance de perspectiva, em que o leitor acompanha os diferentes “olhares” do protagonista sobre si próprio e aquilo que o rodeia. A forma fragmentária do romance reforça essa ideia, permitindo constantes mudanças de posição, aproximações, distanciamentos, sobre os objectos — que são afinal as palavras — e que nos permitem acompanhar *in loco* um crescimento, um encontro com a identidade plena, que se faz de dentro para fora, transformando o espaço e os Outros em manifestações do próprio, isto é, eles surgem e desaparecem na exacta medida das necessidades do protagonista, e o “olhar” que temos deles, tanto é, umas vezes, subjectivo, como se torna, por outras vezes, absolutamente objectivo — o exemplo mais flagrante disto, será, talvez, Judite, como tentaremos demonstrar. Depois há ainda a linguagem despojada de coloquialismos, uma linguagem nova, muitas vezes infantil — diríamos até ingénua — que se aproxima mais de elementos oralizantes, e cria um efeito de conforto no espectador — sim, porque os elementos plásticos subjacentes a esta linguagem transformam o leitor num verdadeiro espectador — que é depois contrariado pelas constantes tensões, muitas das vezes paradoxais, que subsistem naquilo a que poderíamos chamar os diferentes limites da pessoa, os limites de um eu próprio que vorazmente se busca no meio de outros.

Temática que como já afirmámos não deixa de ser característica de Almada, expressa por exemplo em *Invenção do Dia Claro* (1921) e em “O Menino de Olhos de Gigante” (1922), mas que encontra neste romance o estágio final da sua maturação, não só no tema, mas também de escrita, como aponta David Mourão-Ferreira²¹, num encadeamento de “momentos-estádios que possibilitam o conhecimento de outras

²¹ Mourão-Ferreira, David. “Almada Ficcionista” in: *Almada: Compilação das Comunicações Apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, Realizado na Sala Polivalente no Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 87-104

dimensões da realidade e da espiritualidade face às quais o sujeito é simultaneamente agente e objecto, criador e criatura”²².

²² Silva, Celina. “A Escrita em Almada ou uma Busca-Conquista” in: *Sentido que a Vida Faz*. Porto: Campo das Letras. 1997, p.446

II

Estado da Arte

Antes de principiarmos a nossa análise de *Nome de Guerra*, torna-se imperioso reflectir sobre um horizonte mais amplo, no qual possamos enquadrar a nossa perspectiva crítica. Assim, este capítulo deve incidir sobre o conjunto crítico fundamental para um entendimento mais profundo da matéria em questão, e, ainda que essa crítica não seja tão vasta nem tão aprofundada como seria de esperar, tendo em conta a importância que uma obra como esta tem no *corpus* histórico da nossa literatura moderna, não deixam de ser múltiplas e muitas vezes divergentes o conjunto de opiniões e estudos sobre o único romance de Almada. Ainda assim, datam de 1938 — ano de lançamento da primeira edição do romance almadiano — as três primeiras recensões sobre *Nome de Guerra*.

A primeira, pela mão de Vitorino Nemésio, no terceiro número da *Revista de Portugal*, onde Nemésio, apesar de elogiar o estilo de descrição almadiano, principalmente a descrição de Judite — “ótimo relato plástico dos seus elementos de beleza”²³ — não deixa de criticar a forma adoptada na obra, ou a indefinição quanto à forma do livro: “*Nome de Guerra* não é precisamente um romance (...). Em vez de deixar desenrolar-se inteiramente (...), Almada preferiu dar-lhe um mínimo de tópicos e recobri-los da refacção psicológica que a vida produz no Antunes”²⁴. Ou seja, à densidade psicológica e filosófica dos personagens e do próprio romance, opõe-se a fraca intuição “naturalista” da obra, a sequência e linearidade de acontecimentos, a ausência de um carácter descritivo que redunde numa sequência de causa-efeito, o que resulta numa obra de “estilo forte, imponderável, cândido, feito na raiz do português, capaz de muito mais do que a economia deste livro”²⁵. Esta “impressão” geral do romance termina num retrato de um texto demasiado compacto, fragmentado, sem real ligação ou transição episódica que se exigiria de Almada ou de qualquer “bom romancista”: “fiz tôda esta embaraçosa causística para provar como há em Almada, um pouco avulsamente, os principais grandes dons do autêntico romancista”²⁶.

²³ Nemésio, Vitorino. “Crítica” in: *Revista de Portugal*, Vol.1 nº3, Abril de 1938, p. 454

²⁴ *Ibidem*, p. 453

²⁵ *Ibidem*, p. 456

²⁶ *Ibidem*, p. 455

Opinião semelhante vai alimentar a crítica de Régio, que não deixa de apelidar o romance de Almada como original: “original tanto nos defeitos, quanto a mim de prever num romance de Almada, como nas virtudes, quanto a mim menos previsíveis”²⁷. Os defeitos concentram-se em “certos efeitos e jogos quer da palavra quer do conceito [que] destroem, ou, pelo menos, suspendem a ilusão”²⁸ do romance, da narrativa. Para além disso, segundo Régio, os defeitos centram-se ainda nas engenharias metafísicas que subsistem em várias — ou até demasiadas — páginas do romance, o que o enfraquece, pois Almada não é “o que se chama um pensador, nem um escritor de ideias, nem um artista filósofo”²⁹, ou seja, a crítica de Régio vai contra os excursos presentes em *Nome de Guerra* que acabam por diluir “em digressão moralístico-metafísica, dêle próprio, Almada, aquele simpático Antunes filho de tio”³⁰. Por outro lado, José Régio não deixa de enumerar as virtudes do romance, embora estas, parecem-nos, na perspetiva do autor de “Cântico Negro”, se centrem única e exclusivamente nos elementos “realistas” do texto. E que elementos são estes? Mais uma vez, e tal como na crítica de Nemésio, Judite transforma-se na verdadeira “obra-prima” dos traços almadianos: “Há anos que decerto não aparece no romance português figura feminina mais flagrante, mais palpitante, mais viva. Os seus gestos, as suas palavras, as suas atitudes, o seu corpo, a sua inconscientemente dolorosa psicologia de profissional, — tudo nela está muito certo e vibra da insofismável realidade da vida”³¹. Para além de Judite, “salvam-se” apenas a naturalidade dos diálogos e alguns “traços psicológicos das figuras secundárias”³².

Já na recensão de João Gaspar Simões, as críticas ao texto almadiano não são tão vivas — o que não espanta, visto que foi ele o responsável pela edição da *Colecção de Autores Modernos Portugueses*, onde *Nome de Guerra* foi pela primeira vez publicado, tendo sido inclusivamente o primeiro volume da colecção — mas não deixam de incidir em várias das questões anteriormente referidas. Mais uma vez, o grande elogio dirige-se para a naturalidade dos diálogos e para a descrição das personagens: “O desenho psicológico da personagem entrelaça-se com o seu desenho físico para compôr um

²⁷ Régio, José. “*Nome de Guerra*, Romance por José de Almada Negreiros. Colecção de Autores Modernos Portugueses. Edições Europa. Lisboa” in: *Presença*, Ano 11, Vol. 3º, nº 53-54, p.26

²⁸ *Ibidem*, pp. 26-27

²⁹ *Ibidem*, p. 27

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

quadro directo — vivo”³³. Quanto aos personagens, João Gaspar Simões refere ainda que “Almada não quer ver as suas personagens por dentro”³⁴, com excepção talvez de Antunes, porque Almada Negreiros identifica-o consigo próprio, concedendo-lhe assim a verosimilhança tão necessária a todas as personagens de romance. Não deixa de, contudo, enunciar aqueles que são, na sua óptica, os “defeitos” da obra: “Para que José de Almada Negreiros tivesse aproveitado todas as belas qualidades que revela como romancista bastaria ter fugido a certa precipitação da acção, certa prolixidade da frase, certo abuso de estilo conceituoso, e certas divagações de uma filosofia que, quando deixa de ser poética, corre o risco de ser verbalista”³⁵.

Nas recensões que até agora vimos, sobressai uma dificuldade evidente em se compreender o género, a estrutura ou o próprio estilo da obra, e como que respondendo as estas dúvidas, em 1964, David Mourão-Ferreira eleva o estatuto de *Nome de Guerra* passando-o de um romance desprezado e até “esquecido”, a um romance único no nosso panorama literário. Segundo Mourão-Ferreira, *Nome de Guerra* é um romance que se “evade, por completo, daquelas zonas de influência, ainda hoje tão vastas e poderosas, dos universos romanescos de Camilo e Eça de Queiroz”³⁶, sem que com isso deixe de ser “um romance portuguêsíssimo (...) à margem ou para além de o romance português (produto de importação, aliás, em algumas das suas tradições)”³⁷. É a sua objectividade plástico-discursiva que lhe concede “uma *desenvoltura narrativa* a que a nossa ficção em prosa não estava habituada ou que parecia impossível sem o auxílio de determinados ingredientes queirozianos”³⁸. A isto junta-se o facto de *Nome de Guerra* ser um dos primeiros romances problemáticos portugueses, — em contraste aos mais comuns romances de tese que pontificam na nossa história novelística — isto é, que se interessa “pela ressonância metafísica e moral dos nossos actos e pelo nosso destino”³⁹, e afinal, refere Mourão-Ferreira, esta *desenvoltura narrativa* revela-se essencial para suportar uma “*superestrutura metafísica*”⁴⁰ subjacente ao texto almadiano. Já num outro ensaio, “Almada Ficcionista”, David Mourão-Ferreira irá centrar-se essencialmente na

³³ Simões, João Gaspar. “*Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, in: *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1938, p. 4

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Mourão-Ferreira, David. “«*Nome de Guerra*»”, in: *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966, p. 200

³⁷ *Ibidem*, p.200-201

³⁸ *Ibidem*, p.203

³⁹ *Ibidem*, p.204

⁴⁰ *Ibidem*, p.205

questão da plasticidade descritiva da prosa de Almada Negreiros, definindo *Nome de Guerra* como um “romance-desenho [que] se impõe sobretudo como um texto romanesco *metafísico*, não propriamente ou não só na acepção filosófica do termo, mas, de maneira mais adequada, naquele sentido em que se falará — a propósito de um De Chirico, de um De Pisis, de um Savinio — de *pittura metafísica*”⁴¹. A prosa almadiana vai evoluindo, ou vai-se aperfeiçoando, desde a desfiguração do real, presente em *A Engomadeira*, onde o autor escrevia “como caricaturava”⁴², através de “um traço grosso e deformante”⁴³, que criava uma imagem *sobre-real*⁴⁴, e culmina em *Nome de Guerra* com um real “«transfigurado» pela depuração do traço”⁴⁵ que desenha uma imagem *meta-real*⁴⁶ do mundo. Esta escrita, ou melhor, esta palavra desenhada, será ainda essencial, “simultaneamente ou sucessivamente, como forma *suis generis* de desenho do espaço e no espaço, de desenho do tempo e no tempo”⁴⁷. Assim, a partir do primeiro ensaio de David Mourão-Ferreira sobre *Nome de Guerra*, a leitura da importância e da profundidade do próprio romance começa a ser manifestamente divergente daquela que vimos nas primeiras recensões. Ainda que em todas elas a escrita-pintura, ou a escrita-plástica, de Almada, seja referida e elogiada, o respectivo enquadramento da obra e o seu desenho fragmentário foram negativamente recebidos pelos *presencistas*, o que não é de estranhar e deve-se não só à já referida originalidade da obra mas também às diferenças existentes entre o primeiro e o segundo modernismos (diferenças que se acentuam na singularidade de Almada Negreiros).

Como que mantendo o diálogo com as primeiras recensões a *Nome de Guerra*, Eduardo Prado Coelho vai publicar um pequeno ensaio em 1970, que visa precisamente algumas das questões levantadas por Régio, Nemésio e Gaspar Simões. *Nome de Guerra*, afirma Prado Coelho, é o primeiro modelo de ficção-reflexão na literatura portuguesa. Modelo, esse, que só será (re)descoberto muito mais tarde com *A Noite e o Riso* (1969), de Nuno Bragança, e com *Os Passos em Volta* (1970), de Herberto Helder. Assim, *Nome de Guerra* vai antecipar-se mais de trinta anos na nossa história literária. A importância e a vivacidade de pretensos “elementos realistas” do romance de Almada

⁴¹ Mourão-Ferreira, David. “Almada Ficcionista” in: *Almada: Compilação das Comunicações Apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, Realizado na Sala Polivalente no Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 100-101

⁴² *Ibidem*, p.100

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p.102

que foram motivo único de elogio por parte dos primeiros críticos da obra, são agora (re)lidos no seu conjunto — isto é, cruzando os vários elementos subjacentes ao romance, como os excursos, as incursões filosóficas por parte do narrador, os elementos descritivos, a economia fragmentária do livro, etc. — criando-se a noção de que a realidade no livro é a realidade do próprio livro: “Nunca Almada cai na ilusão naturalista. Nunca sugere ao leitor que elimine as fronteiras e se ponha dentro do real para que o real esteja dentro dele. Não existe aqui o logro do realismo ingénuo em que se supõe que tudo se passa num só clarão de transparências. Os elementos de ficção funcionam, não propriamente como ilustrações, mas como *elementos reflectindo o próprio processo de reflexão* num equilíbrio profundo e sabedor entre a «imagem» e o «texto»”⁴⁸. Todos estes elementos se vão combinar de forma a melhor exprimir o processo de individuação pelo qual o protagonista passa, opondo o “íntimo absoluto”⁴⁹ à “exterioridade total”⁵⁰. O enquadramento desta oposição em Antunes resultará no seu terceiro nascimento, numa síntese, que combina “o querer íntimo que nos força à alegria de estarmos vivos e o labirinto de uma realidade em que esse querer se enuncia”⁵¹. A apropriação por parte de Antunes deste paradoxo vai culminar, segundo Prado Coelho, na noção de indivíduo: “É insistindo na dilaceração da ferida que subitamente se rasga, é estendendo os extremos contraditórios, é rompendo o tecido deste espaço compacto e unidimensional (e daí a força destruidora do paradoxo), que se revela o espaço móvel e desdobrável), a cena flutuante da nossa invisibilidade interior. Espaço novo onde se impõe a difícil crueldade do ilimitado: cada homem é o reflexo nómada das combinações infinitas dos astros, tal como cada palavra é o produto final da combinação interminável de todas as letras do alfabeto”⁵². Ou seja, para Eduardo Prado Coelho, Almada desenha o seu protagonista através de uma experiência que releva da descoberta de uma série potencialmente infinita de elementos paradoxais, e que se adequarão a Antunes e aos quais Antunes se adequará enquanto síntese desse conjunto, sobressaindo desta combinação a sua individualidade.

Em 1983, Maria Éster Martinez vai defender que *Nome de Guerra* é um típico romance de tese (contrariando assim a opinião de David Mourão-Ferreira) no qual “al

⁴⁸ Coelho, Eduardo Prado. “Sobre «Nome de Guerra», in: Colóquio/Letras, nº60, 1970, p. 36

⁴⁹ *Ibidem*, p.37

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, p.38

⁵² *Ibidem*.

término del discurso, el lector percibe que ha sido manipulado por el narrador”⁵³, o que não parece ser verdadeiramente o caso, visto que o narrador se vai presentificando ao longo de todo o romance e vai, através dessa presença, lembrando que o texto não deixa de se tratar de uma ficção, como, aliás, já o comentámos anteriormente, a propósito dos textos críticos de Mourão-Ferreira. Ainda assim, este ponto de vista vai ser replicado tanto por Aguiar e Silva, em 1994, como por Ana Maria Silva Ribeiro, em 2006. Vitor Manuel de Aguiar e Silva afirma que *Nome de Guerra* é um romance de tese, “como todos os romances de aprendizagem ou educação”⁵⁴, o que, na nossa perspectiva, não deixa de reduzir a originalidade da obra a uma simples reprodução de um género, o que não parece ser o caso. A tese do romance, continua Aguiar e Silva, é a que vai desmascarar *os outros* “na sua intervenção abusiva que deforma, artificializa e perverte a individualidade e a autonomia de cada um”⁵⁵. Não deixa, contudo, de vincar a influência do nome, ou neste caso, do apelido, no percurso do protagonista, Antunes, afirmando-o como o nome dos Outros: “o apelido é o nome dos *outros*”⁵⁶. Acrescentamos nós, que o apelido é a parte do Outro constituinte do próprio, e não deixa de ter um peso positivo no *pathos* da individualidade quando não se reveste como uma absoluta imposição, ou seja, é positivo se essa parte do indivíduo nele permanecer enquanto fórmula relativa de si-mesmo. O apelido não representa a totalidade daquilo que o indivíduo é, mas não deixa de ser uma parte — ou um fragmento — importante da sua individualidade. À parte dos outros, na realidade do protagonista, está Judite, que é quem, na lógica de Aguiar e Silva, assume o papel de “libertar” Antunes das amarras às quais está vinculado. É a sua entrada na realidade, sendo por isso, obrigatoriamente, uma relação marcada pela sua provisoriedade, porque “o degrau, a entrada, a porta são elementos estáticos do fluxo intérmino que é a vida”⁵⁷. Só assim se explica que a morte de Maria permita a Antunes libertar-se de Judite: “No termo da sua viagem de autognose e ascense, o protagonista liberta-se de servidões, fraquezas, medos e vilezas... O *Bildungsroman* conclui-se com a maravilhada florescência, sob a luz simbólica das estrelas, das virtualidades afectivas, mentais e morais do protagonista. // O leitor, porém, dificilmente se esquecerá de Judite, *nome de guerra*, destruída pela droga, e de

⁵³ Martínez, Maria Éster. “*Nome de Guerra*: Una Novela de Tesis”, in: *Nova Renascença* Vol.III. 1983, p.162

⁵⁴ Silva, Vitor Manuel de Aguiar e. “*Nome de Guerra*, Romance de Educação”, in: *Homenagem a Lúcio Craveiro da Silva*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho. 1994, p.405

⁵⁵ *Ibidem*, p.406

⁵⁶ *Ibidem*, p.407

⁵⁷ *Ibidem*, p.410

Maria, *nome de paz*, amortalhada na saudade... A destruição e a morte de ambas é que salvam o protagonista...”⁵⁸. “Esquece-se” Aguiar e Silva neste ponto que o romance não termina com Judite “destruída” pela droga, mas sim com uma feroz e reinventada Judite imponente de peles, o que parece sugerir que a sua influência na vida do protagonista extravasa o da “libertação”, como o tentaremos demonstrar nesta dissertação.

Na mesma linha deste trabalho de Aguiar e Silva está a tese de doutoramento, apresentada em 2006, de Ana Maria Silva Ribeiro: *Aprender com as Mulheres: Presenças do Feminino no Romance de Aprendizagem Português do Século XX*. Esta investigação centra-se essencialmente na construção de um sub-género romanesco, o *Bildungsroman*, e procura revelar as manifestações desse sub-género no caso português, partindo da análise de três obras: *A Vida Sinuosa* (1918), de Aquilino Ribeiro; *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros; e *A Noite e o Riso* (1969), de Nuno Bragança. A perspectiva adoptada pela autora na leitura destas obras estreita-se, ainda, no papel que assumem as personagens femininas, e da sua influência no aprendizado dos protagonistas. Sem o espaço necessário para aprofundar o enquadramento de alguns pontos de vista expostos por Silva Ribeiro, não deixaremos contudo de relevar que, dos três romances em análise, *Nome de Guerra* aparenta ser o menos relevante no conjunto, o que se explica pela perspectiva analítica socio-cultural adoptada pela autora. *Nome de Guerra*, ao contrário da tradição naturalista do romance português, constrói o espaço em torno do personagem, em vez de construir o personagem em torno do espaço, o que reduz em muito as virtualidades socio-realistas presentes na obra, ou seja, o romance de Almada não é uma reprodução ou um retrato fiel de determinada época, mas, ao centrar-se no indivíduo — ou na construção do indivíduo — é intemporal, ou para-temporal. O tempo desenraiza-se do espaço, para se centrar na pessoa, em Antunes, que será constituído, como veremos, por elementos finitos e eternos, numa consciência que extravasa os limites do espaço físico nos quais ele se encontra. Só partindo dos pretensos elementos naturalistas de *Nome de Guerra* se poderão fazer afirmações deste tipo: “A brandura de Maria, a mulher vestida, intensificada pela expressiva metáfora do “sono branco”, evocativa da Bela adormecida, sugere a pureza, a doçura e a passividade da etérea mulher-anjo. Já Judite, a mulher nua, na corporalidade desejante das suas “carnes sequiosas” e na sua actividade agressiva lembra a mulher-demónio. // (...) cada

⁵⁸ *Ibidem*, p.412

uma delas está intimamente associada a espaços também de sinais contrários. Deste modo, os estereótipos da mulher-anjo e da mulher-demónio reflectem-se no não menos convencional binómio cidade/campo, opondo a namorada da província à prostituta da cidade (...)”⁵⁹. Consideração que não deixa de ser uma simplificação, ou mesmo uma redução do romance de Almada a um conjunto de símbolos pré-definidos e facilmente identificáveis. Ideia, essa, que procuraremos desmistificar ao longo desta dissertação.

Em 1986, Alçada Baptista, por sua vez, vai colocar a tónica de *Nome de Guerra* no amor: “Para Almada Negreiros, o drama de amor, antes de passar pelos outros passa exactamente por nós”⁶⁰. Partindo deste pressuposto, afirma Alçada Baptista, *Nome de Guerra* é um romance de amor, pois “o amor faz estalar as circunstâncias absurdas que o cercam, superando-as através de uma nova proposta amorosa que põe a céu aberto o absurdo da própria instituição”⁶¹. O amor é “a situação existencial onde a natureza actua sempre que quer pôr em questão os sistemas culturais estabelecidos” e por isso é tema por excelência da criação literária, que em Portugal se divide em três núcleos-base: “um discurso abstracto, porque julgou que era isso o que estava à altura do mistério; um discurso trágico, porque entendeu ser essa a expressão adequada à situação amorosa quando descia à terra; um discurso melodramático quando se tratava de abordar o indispensável personagem do drama amoroso: a prostituta”⁶². Com *Nome de Guerra* surge uma nova proposta em que a questão do amor se desloca de uma relação com um terceiro, com o Outro, para uma relação com o próprio, com o seu íntimo. Esta relação é, no romance, potenciada nos últimos quinze capítulos, o que altera a sua classificação, deixando de poder ser considerado um romance de amor (isto tendo em conta as perspectivas apontadas anteriormente). Para além disso, o romance não deixa de abordar uma determinada expressão da realidade, definida essencialmente através do “complexo sistema de astúcia” presente numa personagem como Judite, fiel retrato de uma prostituta, e no choque de D. Jorge, reflexo “dos valores machos de uma sociedade macha”⁶³ e de Antunes, que se apresenta como um reflexo de determinados valores femininos. Para terminar, Alçada Baptista não se inibe de referir a fraca receptividade

⁵⁹ Ribeiro, Ana Maria Silva. *Aprender com as Mulheres: Presenças do Feminino no Romance de Aprendizagem Português do Século XX*. Universidade do Minho. 2006, p. 76

⁶⁰ Baptista, António Alçada. “*Nome de Guerra* ou um Outro Amor em Portugal”, in: Negreiros, José de Almada, *Nome de Guerra*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1986, p.18

⁶¹ *Ibidem*, p.12

⁶² *Ibidem*, p.14

⁶³ *Ibidem*, p.19

que *Nome de Guerra* teve junto do público, classificando-o de “desprezado romance”⁶⁴, facto que considera dever-se à “incomodidade profunda que se exprime através de uma linguagem completamente nova”⁶⁵.

Em 1992, Ellen W. Sapega, em *Ficções Modernistas*, vai pertinentemente discutir o “lugar” de *Nome de Guerra* no conjunto da obra de Almada Negreiros, e vai, a partir dessas considerações, inferir na construção única do próprio romance, como um romance que segue o mesmo caminho do protagonista, construindo-se a si mesmo. Para criar esse efeito, a figura do narrador, e a forma como ele se insere na narrativa são essenciais: “A presença destes títulos, e o modo como funcionam, levanta ainda um[a] outra questão muito curiosa porque o seu tom didáctico e autoritário trai uma desconfiança básica quanto ao poder explicativo da narração propriamente dita. O narrador sente a necessidade de suplementar a narração com mais palavras, e a significação do texto vai-se gerando numa zona intermediária, criada através da confrontação dos dois «textos»”⁶⁶. Assim, estabelece-se um diálogo entre textos, ou entre o texto dentro do texto (o que aliás torna evidente a expressão metaliterária desta obra), o que “diminui”, para Sapega, a importância de Antunes no próprio romance, para que o narrador assuma o papel de “protagonista”: “Antunes existe apenas como uma maneira de o narrador «dizer-se» e, daí, é evidente que o protagonista existe como mera comparação explicativa. Dito de outro modo, o narrador de *Nome de Guerra* é o verdadeiro protagonista deste romance, ou seja, é na figura do narrador, e não na de Antunes, que encontramos os traços de uma personagem que é individual e coerente e que, acima de tudo, tem uma história para contar”⁶⁷. A forte presença do narrador vai permitir uma inclusão activa do leitor: “*Nome de Guerra* empenha-se na criação de um mundo poético no qual o leitor, como participante activo no texto, se torna um elemento íntegro da ficção”⁶⁸. Por fim, Sapega indica que é deste modo que “este romance, tantas vezes considerado como um romance «existencialista», antes de se referir a uma situação existencialista do ser humano, refere a sua própria existência como criação literária e daí as várias experiências narrativas que possibilitam esta criação”⁶⁹.

⁶⁴ *Ibidem*, p.21

⁶⁵ *Ibidem*, p.21

⁶⁶ Sapega, Ellen W. *Ficções Modernistas. Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1992, p.105

⁶⁷ *Ibidem*, p.112

⁶⁸ *Ibidem*, p.116

⁶⁹ *Ibidem*, p.117

Para La Salette Loureiro, é a cidade que vai ganhar o protagonismo no conjunto da obra de Almada Negreiros, como o espaço físico onde a demanda do eu se actualiza e se manifesta: “A representação da cidade na obra literária de Almada assume uma configuração particular, já que se insere numa temática fundamental e mais globalizante, aquilo que o autor chama a busca da «ingenuidade», ou, dito por outras palavras, a busca da autenticidade do eu, do «íntimo pessoal» de cada um”⁷⁰. A cidade vai permitir uma experiência de aprendizagem simultânea, apreendendo-se o eu ao mesmo tempo que se apreende o espaço envolvente. Deste modo, o autor vai abordar uma questão fundamental na temática da cidade: “a relação Eu/outro/outros e a relação do indivíduo com a sociedade”⁷¹. O amor surge neste contexto na aprendizagem daquilo a que se chama vida, assumindo a mulher papel-chave neste processo: “A mulher, ou o que ela simboliza — a descoberta do corpo, da sexualidade e do amor — constitui igualmente um dos factores daquilo que no idiolecto do autor se chama «vida», integrando-se o amor no processo de aprendizagem”⁷². Judite surge nesta perspectiva em *Nome de Guerra*, pois é através da sua relação com a prostituta que proporcionará a Antunes o “encontro consigo próprio”⁷³. A cidade surge também como enunciatriz de uma relação atemporal com a sociedade: “A cidade armazena e concentra tudo, guarda para o futuro, estabelece a relação entre o passado, o presente e o futuro, constituindo, assim, a ligação entre os homens desses três tempos”⁷⁴. Relação que, no entanto, não deixa de se efectuar negativamente, ou seja, mais por exclusão do que por inclusão, onde só no final dessa aprendizagem se manifesta o descobrimento do eu, da pessoa, e se compreende a importância das relações interpessoais proporcionadas pelo envolvimento urbano: “Antunes acaba por descobrir no final do romance, mas tendo primeiro que percorrer a cidade (a volta ao mundo), sinédoque do Universo, depois, afastar-se da multidão e subir à mansarda (...) para, em toda a plenitude, se «encontrar», encontrando a harmonia entre o seu mundo interior, a sua «Forma», e o mundo exterior, Cosmos”⁷⁵.

⁷⁰ Loureiro, La Salette. “A Cidade ou a Volta ao Mundo” in: *Colóquio/Letras* n.º 149/150. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Julho de 1998, p.131

⁷¹ *Ibidem*, p.134

⁷² *Ibidem*, p.135

⁷³ Loureiro, La Salette. *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa. 1996, p.365

⁷⁴ Loureiro, La Salette. “A Cidade ou a Volta ao Mundo” in: *Colóquio/Letras* n.º149/150. p.136

⁷⁵ *Ibidem*, p.138

Por último, Carlos Ceia vai comparar *Ulysses*, de James Joyce e *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, iniciando o ensaio com uma pergunta pertinente relativamente a estas duas obras: “Ficção modernista ou pós-modernista?”⁷⁶. Esta problemática não se centra, obviamente, na constituição temporal ou periodológica do modernismo enquanto movimento, fundando-se antes nas expectativas literário-discursivas do Modernismo, expondo a possibilidade de estas obras serem lidas à luz dos fundamentos pós-modernos. A questão, afirma Ceia, coloca-se do lado do leitor, no modo como o leitor “recebe” o texto, permitindo-se assim adequar as obras em questão a uma estética contemporânea, sem que com isso se “belisquem” as respectivas classificações históricas. Quanto à comparação das duas obras, Ceia defende que as duas se concretizam de forma diferente: “o de Joyce é um romance experimental em termos de combinação de discursos e de temas diversos, utilizando diferentes códigos linguísticos até quase à exaustão; o de Almada é um romance experimental apenas enquanto modo de expressão literária que adopta preferencialmente o monólogo interior sem grandes intersecções discursivas, mas de uma forma inovadora na literatura portuguesa até ao momento em que é escrito (1925, mas publicado em 1938)”⁷⁷. No entanto, em ambos os casos, a sua modernidade aproxima-se enquanto exercícios de *stream-of-consciousness*, em diferentes medidas: “No caso de Joyce a experimentação é laboratorial e filosófica; no caso de Almada, tudo se reduz a um exercício de auto-análise transcrito de forma literária”⁷⁸. Ou, dizendo de outra forma: “Em *Nome de Guerra*, a experimentação fica reduzida ao nível psicológico das personagens e do trabalho de desenho da escritura do romance”⁷⁹. Mas, simultaneamente, sendo ambos romances modernistas, ocupam-se daquela que é uma das temáticas modernas por excelência, a “falência” da grandeza do homem⁸⁰, num caminho que transporta o leitor do nascimento do homem para a sociedade até à dissolução da sua individualidade. No romance moderno, os traços da individualidade do sujeito, este “estudo psicológico”⁸¹ deve ser acompanhada pelo “drama de escrita”⁸². A expressão do subconsciente do

⁷⁶ Ceia, Carlos. “A Construção do Romance Experimental Modernista: *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros” in: *Estudos Anglo-Portugueses. Livro de Homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*. Lisboa: Edições Colibri. 2003, p.127

⁷⁷ *Ibidem*, p.129

⁷⁸ *Ibidem*, p.131

⁷⁹ *Ibidem*, p.132

⁸⁰ *Ibidem*, p.136

⁸¹ *Ibidem*, p.137

⁸² *Ibidem*.

indivíduo deve ser acompanhado pelo “abandono da própria lógica do discurso”⁸³, o que, no romance almadiano, só acontece “moderadamente”⁸⁴. Por outro lado, se alguns críticos como Mourão-Ferreira e Vitorino Nemésio insistiram que *Nome de Guerra* era uma “obra-prima de desenho, certamente maior talento vemos em *Ulysses*, no que respeita à arte de desenhar com palavras a realidade circundante”⁸⁵. Por fim, Ceia reafirma que é a técnica modernista do *stream-of-consciousness* que atribui o verdadeiro “peso” ao valor do romance moderno, porque “obriga o leitor a complexas deduções a partir das descrições que nos são feitas da vida íntima das personagens”⁸⁶. *Ulysses* é o exemplo por excelência deste movimento moderno, e apesar de em *Nome de Guerra* Almada também construir uma série de realidades interiores, não recorre todavia a “técnicas inovadoras de construção verbal”⁸⁷. Ainda para mais, as visões do mundo exterior em *Nome de Guerra* só têm interesse na sua ligação com o mundo interior das personagens: “É o que vem de dentro que toma o lugar da frente da narrativa”⁸⁸.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p.138

⁸⁵ *Ibidem*, p.143

⁸⁶ *Ibidem*, p.145

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

III

Antunes: o desespero, a imaginação, a realidade

Nos textos de Kierkegaard sobressai a noção de que o homem tem o dever de procurar constituir-se enquanto indivíduo, numa espécie de tarefa contínua e inesgotável que se apresenta como uma forma de demanda, uma *demanda-de-si*; isto é, o indivíduo deve embarcar num processo em que se torna (ou transforma) em alguma coisa, num sentido em que a identidade, o *eu*⁸⁹, é algo não só inerente ao sujeito, mas algo que ele deve desejar alcançar. Esta busca, este dever *tornar-se a si mesmo*, é, em si, uma construção paradoxal, porque o *vir tornar-se* indivíduo é na verdade um retorno, visto que esta autenticidade do *eu* remete para uma identidade primitiva (ou primeira). Este desejo — ou necessidade — do indivíduo recriar o *eu* original é paradigmático e atravessa todos os estádios da existência: estético, ético e religioso.

O homem *consciente-de-si* advém, segundo os moldes kierkegaardianos, da relação de uma *síntese* que une uma série de elementos antitéticos como temporal-eterno ou liberdade-necessidade⁹⁰. Contudo, esta relação não é suficiente para constituir a unidade do *eu*, porque esta síntese deve em última análise relacionar o *eu* a *si-mesmo*:

The self is a relation that relates itself to itself or is this: that in the relation the relation relates itself to itself; the self is not the relation but is the fact that the relation relates itself to itself. The human person is a synthesis of the infinite and the finite, of the temporal and the eternal, of freedom and necessity, in short a synthesis. A synthesis is a relation between two. When regarded in this way, the human person is still not a self.⁹¹

Neste sentido, podemos dizer que existe um *eu* do qual o indivíduo tem consciência, um *eu* temporal que pode, por exemplo, ser fundado nas vivências do passado que não podem ser alteradas; e existe um *eu* que se forma no sujeito de um

⁸⁹ Este *eu* depreende uma noção de entidade, uma relação entre espírito e substância.

⁹⁰ Liberdade, aqui aplicado, é um conceito que se relaciona intimamente com a noção de possibilidade ou possibilidades: “The self is made up of infinitude and finitude. But this synthesis is a relation, and a relation which, though derived, relates to itself, which is freedom. The self is freedom. But freedom is the dialectical element in the categories of possibility and necessity”. Kierkegaard, Søren. *The Sickness unto Death*. Trad. Alastair Hannay. Londres: Penguin Books. 1989, p.30

⁹¹ Kierkegaard, Søren. *The Sickness unto Death*. p.13

modo quase inconsciente e que pode advir das suas aspirações e dos seus ideais, constituindo-se, assim, por aquele *eu* que se desejaria ser. Deste paradoxo exemplar é possível extrair essa noção fundamental de *síntese* que forma o pensador subjectivo, onde a identidade se funda nas *necessidades* do passado que têm um carácter finito e limitativo, mas também nos seus ideais e aspirações (ou, noutros termos, na sua imaginação), que se associam a um carácter infinito.

Ainda assim, a identidade do sujeito não deriva exclusivamente dessa relação consigo, com o seu íntimo, e Anti-Climacus⁹², um dos personagens pseudonímicos de Kierkegaard, defende que existe uma possibilidade abstracta do *eu* que se encontra fora do indivíduo: “Such a relation, a relation that relate itself to itself, a self, must either have established itself or been established by another”⁹³. Ou seja, a identidade do pensador subjectivo é sempre fundada em algo fora de si, e a forma de ele se relacionar consigo passa pela relação com um Outro: “The human self is such a derived, established relation, a relation that relates itself to itself and in relating itself to itself relates itself to an Other”⁹⁴. Este conceito é simples de perceber se pensarmos que, numa fase inicial do desenvolvimento, a nossa noção de identidade é-nos transmitida através do nosso reflexo na ordem social, que aqui representa o Outro. O mesmo é defendido em *Nome de Guerra*: “O papel da sociedade é imediatamente mais evidente sobre cada pessoa do que o atropelado movimento das gerações que a antecederam”⁹⁵. A construção de uma forma *autêntica de-si* depende dum certo equilíbrio entre o *eu* e o Outro, ou entre o *eu* que deriva do íntimo do sujeito e do *eu* que lhe é exterior⁹⁶, o que só por si não é tarefa fácil, porque “every human being is in a way something of a subject. To become what one in any case is, yes, who would want to waste time on that (...)?”⁹⁷. E a tarefa torna-se, assim, bastante complicada, pois o indivíduo é um *eu existencial*⁹⁸, e a existência “is that child who is begotten by the infinite and the finite, the eternal and the temporal, and therefore is continually striving”⁹⁹, o que implica que

⁹² Esta personagem pseudonímica surge como sendo o autor de *The Sickness unto Death*.

⁹³ Kierkegaard, Søren. *The Sickness unto Death*. p.13

⁹⁴ *Ibidem*, pp.13-14

⁹⁵ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*, 2ª ed. Lisboa: Assírio&Alvim. 2004, p.11

⁹⁶ Ou seja, depende sempre do equilíbrio dessa *síntese* que é constituinte do indivíduo e que é sempre, como se viu, paradoxal. Apesar de Kierkegaard só avançar com três exemplos (finito-infinito, temporal-eterno e liberdade-necessidade), pode-se depreender que esta construção pressupõe uma relação potencialmente infinita de termos paradoxais.

⁹⁷ Kierkegaard, Søren. *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*. 3ª ed. Trad. Alastair Hannay. Nova Iorque: Cambridge University Press. 2013, p.108

⁹⁸ Isto é, que habita na existência

⁹⁹ *Ibidem*, p.78

este sujeito existencial se depare constantemente com uma série de possibilidades que devem ser actualizadas (em relação com o necessário) para que ele possa tornar em absoluto a si mesmo. Ainda assim, ao pensador subjectivo não basta encontrar este equilíbrio entre o *eu* e o Outro para atingir a identidade plena. Em última análise, o sujeito habita constantemente no desespero, e o método de sair desta condição é dissipar, em si, aquilo que o particular contém do geral, procurando que a *síntese* equilibrada e necessária à sua constituição enquanto indivíduo advenha da sua relação com Deus¹⁰⁰ (que representará o Outro, aquela parte de si que apesar de intrínseca lhe é exterior).

Enquanto ser criado por Deus, o ser humano deve manter uma relação com o seu criador, pois depende de Deus, desta relação com o absoluto, para *ser*. Contudo, ao criar o Homem, Deus concedeu-lhe o livre arbítrio, a possibilidade de escolher, permitindo-lhe assim fundar-se em algo que não pertence à categoria do divino (ou, repetimos, do absoluto): “It is almost as if God, who constituted man as a relation, allows it to slip out of his hand”¹⁰¹. Quando isto acontece, a síntese de elementos antitéticos que compõe o sujeito desmorona-se, levando-o a uma perda de identidade, ou, melhor, a uma *perda-de-si*. A esta perda de identidade, Kierkegaard dá o nome de desespero. Assim, o desespero deve ser entendido, não como uma emoção, um estado ou forma de sentir, mas como uma condição que é transversal à maioria das pessoas.

Partindo deste modelo, em *Sickness unto Death*, Kierkegaard, pela mão de Anti-Climacus, vai definir sintomaticamente as formas de desespero que provêm da atrofia de um dos elementos da síntese que compõe o sujeito. O homem é constituído por um duplo movimento — um movimento em direcção ao infinito e outro em direcção ao finito —, e quando um destes movimentos se sobrepõe inequivocamente ao outro estamos perante o desespero. Qualquer forma de desespero é, tal como o indivíduo, dialéctica, e só pode ser descrita tendo em conta o seu contrário. Então, o *desespero infinito* define-se pela falta ou ausência do seu contrário, o finito. Uma pessoa que vive através do infinito é uma pessoa que vive na imaginação.

A imaginação é o *medium* do infinito, e, como tal, não pode ser considerada uma faculdade (ou uma categoria) como as outras. É a faculdade *instar omnium*¹⁰², ou seja, a

¹⁰⁰ Ou, no caso de *Nome de Guerra*, da relação de Antunes com as estrelas, que representam uma forma de *absoluto*.

¹⁰¹ Kierkegaard, Søren. *Sickness unto Death*. p.16

¹⁰² *Ibidem*, p.32

faculdade das faculdades. Nela inserem-se os sentimentos, a compreensão e a vontade do indivíduo, e, englobando estas categorias, a imaginação vai representar a forma como o sujeito se apresenta a si próprio. Deste modo, a imaginação torna-se reflexão infinita. A reflexão é uma actividade que discrimina determinações opostas, como idealidade e realidade ou corpo e espírito. Ao diferenciar os contrários, a reflexão vai permitir que se crie a possibilidade de uma relação entre eles. Esta relação só se tornará real quando unida por um elemento que lhe é exterior, o espírito (entendido como consciência). Tendo em conta que é a reflexão que estabelece os pólos antitéticos, a operação de os relacionar vai ainda necessitar do pensamento que tem a função de abstrair estes opostos da existência concreta através da especulação desapassionada. A imaginação vai, assim, relacionar-se com a reflexão e com o pensamento. Esta noção é fundamental para a formação da identidade do indivíduo:

The self is reflection and the imagination is reflection, the self's representation of itself in the form of the self's possibility. The imagination is the whole of reflection's possibility; and the intensity of this medium is the possibility of the self's intensity.¹⁰³

A imaginação vai, então, apresentar um reflexo do *eu* que é a sua possibilidade, e a intensidade deste *medium* é a possibilidade da intensidade do sujeito. Na reflexão, o ideal e o real são postos um contra o outro, e será através da imaginação que desta oposição se gera o princípio das categorias sintéticas *a priori*. A imaginação será, portanto, o princípio dos possíveis.

Contudo, quando a imaginação se sobrepõe ao concreto, ao finito, estamos perante o desespero. O *eu* tende a fantasiar, tornando-se cada vez mais volátil e inconstante, transformando-se numa espécie sensível em abstracto, um sujeito que apesar de existir não habita o concreto, não está presente senão numa forma de “humanity in *abstracto*”¹⁰⁴. O problema é que quando um indivíduo sofre de *desespero infinito* a imaginação leva-o a afastar-se cada vez mais de si expansivamente, porque lhe falta o factor delimitativo característico do finito, que lhe permite uma relação com o concreto e, conseqüentemente, um regresso a *si-mesmo*: “The self then leads a fantastic existence in abstract infinitization or in abstract isolation, constantly lacking itself, from

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.33

which it simply gets further and further away”¹⁰⁵. Esta forma de desespero vai ligar-se a uma outra, ao desespero da possibilidade (ao qual falta necessidade). Neste caso, o sujeito perde-se num mundo imaginário de possibilidades. O Homem existe *kata dynamin* (em potência) e, neste sentido, a noção presente daquilo que ele é é o necessário, opondo-se àquilo que pode (ou deve) potencialmente vir a ser, que é a possibilidade. Viver na imaginação, no infinito, é viver nesse conjunto de possibilidades inconcretizáveis, levando o sujeito a perder-se num abismo de abstracção sem qualquer ligação ao concreto: “Thus possibility seems greater and greater to the self; more and more becomes possible because nothing becomes actual”¹⁰⁶. Quando isto acontece, o indivíduo pode perder-se de si, porque o seu desejo torna-se de tal forma extensível ao infinito que em vez de se dirigir a um objecto *actual*¹⁰⁷, concreto, começa a dirigir-se ao próprio desejo; isto é, o sujeito deseja o desejo ou deseja desejar.

É curioso que, num primeiro momento, em *Nome de Guerra*, esta pareça ser a condição de Antunes. O protagonista, introduzido num clube, numa situação de convívio social, portanto, é-nos apresentado como o “estreante”¹⁰⁸. Este adjectivo parece revelar mais sobre Antunes do que aquilo que pode aparentar. Se, inicialmente, o leitor pode ser levado a crer que o protagonista é apenas um estreante na vida boémia de Lisboa, com o decorrer da acção começamo-nos a aperceber que Antunes é uma espécie de estreante na realidade:

O Antunes arranjava sorrisos, gostava de saber dizer qualquer coisa para quando há daqueles momentos, queria sobretudo ser como um de quatro à mesma mesa. Ele já o tinha reparado: só sabia estar atrás, no passado, até ontem, o mais tarde até entrar naquela sala. Tudo o mais era imprevisto, não estava no seu programa, ele bem não queria ter vindo a Lisboa. Mas já que estava, ele gostava de poder estar.¹⁰⁹

Por este excerto é possível perceber que Antunes não sabe estar no presente. Ora, não estar no presente é não ser actual, não pertencer ao concreto. Pior: Antunes habita no mundo dos possíveis, e estas possibilidades opõem-se categoricamente ao

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.34

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.39

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.41

¹⁰⁸ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p. 17

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.27

necessário, porque para ele todas estas hipóteses remetem para o passado — tornando-se, dessa forma, inconcretizáveis —, evidenciando uma negação entre aquilo que Antunes *é* ou até *foi*, e remetendo-o para *aquilo que devia ter sido*. Mesmo assim, Antunes reconhece que existe este “desequilíbrio entre a sua imaginação e a realidade”¹¹⁰. Desequilíbrio que se torna mais evidente depois de Antunes conhecer Judite, mais concretamente depois de a ter visto nua pela primeira vez. Antunes via Judite como uma “rapariga [que] deve ter tido um grande mestre para conhecer daquela maneira a realidade. Esse mestre foi sem dúvida a própria realidade”¹¹¹ e a realidade, esta forma de se estar na realidade, passou a ser o desejo do protagonista, ou, por outras palavras, passou a ser o desejo que Antunes desejou desejar. Aquela rapariga incarnava, aos seus olhos, a própria realidade e tornou-se, deste modo, o seu objecto de desejo, numa espécie de anseio pela carne: “devia confessar-se vencido pela realidade, rendido pela força da beleza, pelo poder da mulher, e se tudo isto tivesse sido feito pelo Antunes teria sido sincero, pois era exactamente desta maneira que ele a desejou naquele momento”¹¹². Mas não era Judite quem Antunes verdadeiramente desejava —, ele desejava a realidade, o ser capaz de estar na realidade como aquela rapariga numa “luta constante, ofensiva e defensiva, sem tréguas, sem repouso”¹¹³. E é desta vontade que surge uma possibilidade concretizável, uma possibilidade actual. Essa possibilidade é a realidade materializada na mulher, a realidade concentrada intensamente em Judite. Contudo, para o sujeito perdido no infinito, na imaginação, o caminho que o leva em direcção ao finito não é fácil:

De repente, o Antunes viu diante de si uma cara horrível, espectral, parada, que não tirava os olhos de cima dele. Era a sua própria cara que estava no espelho. Ele e a sua imagem eram como duas estátuas de pedra voltadas uma para a outra. Nunca o Antunes sentira na sua vida uma impressão mais desagradável do que aquela! A sua própria fisionomia enchia-o de pavor: a cara inerte sofria sem dor, desejava sem prazer, não chorava, não ria, era de pedra como as estátuas, fria como o espelho. Sentia ganas de esbofetear-se para fazer acordar as expressões. Ferir-se, golpear-se, abrir as fontes e as artérias, para ver se era ardente e vermelho o sangue que lhe batia no coração.¹¹⁴

¹¹⁰ *Ibidem*, p.34

¹¹¹ *Ibidem*, p.38

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, p.48

¹¹⁴ *Ibidem*, p.44

Antunes é incapaz de se reconhecer no espelho, porque é incapaz de se reconhecer a ele próprio. Ao olhar-se, ele vê apenas duas partes distintas de uma mesma unidade, “duas estátuas de pedra voltadas uma para a outra”, ou até uma contra a outra: “Ó máscara, ri, chora, fala, grita, sofre, goza, canta, ama, mata, odeia, vive ou morre!... — E a sua imagem no espelho continuava parada, espectral, horrível!”¹¹⁵. Confrontam-se o que ele é e o que ele deseja ser, e a batalha é tão equilibrada que tudo se mantém inalterável.

Para que possa entrar plenamente na realidade, Antunes precisa de alguém que lhe ensine¹¹⁶ a realidade, que o leve a agir na realidade, que o ensine a transformar o desejo em paixão. Até esse momento, a realidade não deixará de ser uma possibilidade num espelho:

Even to see *oneself* in a mirror one must recognize oneself, for unless one does that, one does not see *oneself*, only a human being. But the mirror of possibility is no ordinary mirror; it must be used with the utmost caution. For in this case the mirror is, in the highest sense, a false one. The fact that in the possibility of itself a self appears in such and such a guise is only a half-truth; for in the possibility of itself the self is still far from, or only half of, itself.¹¹⁷

Ao espelho, Antunes não é mais do que uma possibilidade dele próprio, uma espécie de realidade imaterial que pertence apenas ao campo do possível, isto é, que está fora da realidade concreta, material. O espelho reflecte apenas uma parte incompleta dele mesmo que se constitui de ausência: uma ausência de realidade materializada numa ausência de paixão.

A vida habita naquela porção de existência que pertence ao finito e o finito impõe constantemente a sua presença, impedindo que o processo de reflexão se estenda infinitamente, ou seja, de entre todas as possibilidades que existem num potencial infinito é a presença de um elemento do finito que permite uma conclusão à reflexão ou que a ela se sobrepõe. Este elemento é afectivo e opõe-se ao elemento intelectual que

¹¹⁵ *Ibidem*, p.44

¹¹⁶ A aprendizagem de Antunes é um tema fundamental que será posteriormente desenvolvido no capítulo VII.

¹¹⁷ Kierkegaard, Søren. *The Sickness unto Death*. p.40

permite a reflexão infinita. A esta forma de afecto Kierkegaard dá o nome de paixão¹¹⁸. Vejamos: nós somos capazes de optar por uma de entre várias escolhas possíveis porque temos paixões que assumem várias formas, como vontades, desejos e medos, por exemplo. A Antunes resta-lhe transformar o desejo de pertencer à realidade em paixão pela própria realidade, impondo-se a ela:

E ela [Judite] cega de raiva abriu caminho na sua frente, desviando o Antunes com brusquidão. Ele, porém, sem perder um segundo, agarra-a nos pulsos, leva-a diante si no ar, sem ver ninguém, contra a parede, aperta-lhe a cara com as mãos dela pelas bochechas para dominá-la (...).¹¹⁹

O modo como Antunes, nesta passagem, encara Judite é também o modo como ele passa a encarar a realidade. Como vimos, ele está fora da realidade, porque deixa que ela o afaste; então, para se impor no plano finito, Antunes “agarra-a nos pulsos” e põe-se diante dela, obrigando-a, ao mesmo tempo, a reconhecê-lo e a aceitá-lo. Assim, neste movimento que representa uma novidade para o protagonista, ele vai obrigar-se a pertencer ao plano real e vai obrigar a realidade a aceitá-lo. Veja-se que esta é a primeira acção imponderada que Antunes realiza, afastando desta forma o plano infinito das possibilidades, e encarando a realidade enquanto necessidade. A reflexividade que caracteriza Antunes é substituída pela impulsividade, pela paixão. Neste ponto começa a nova vida de Antunes, na qual ele se vai tornar “um homem que leva uma senhora pelo braço”¹²⁰. Esta senhora é Judite, e “Judite não é uma mulher, é a própria realidade”¹²¹. Antunes caminha então de braço dado com a realidade e impõe-se-lhe de tal forma que ela o passa a tratar pelo nome próprio:

E ele ficou assombrado ao ouvir o seu nome, a sua vida inteira, a palavra única do seu segredo na boca daquela mulher. Ele era Antunes para todo o mundo e Luís daquela maneira para ninguém. A sua vida inteira estremeceu de alto a baixo ao ouvir o seu nome

¹¹⁸ “Para tal é preciso paixão. Todos os movimentos da infinitude acontecem por via da paixão e nenhuma reflexão pode produzir um movimento. É este o salto constante na existência que explica o movimento (...)”. Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D’Água Editores. Dezembro de 2009, p.98

¹¹⁹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.46

¹²⁰ *Ibidem*, p.63

¹²¹ *Ibidem*, p.76

naquela voz de dezanove anos. E tamanha foi a impressão que não pôde calar e caindo de joelhos (...).¹²²

A imagem de Antunes a cair de joelhos aparenta ser a imagem de alguém que cede ao peso da própria realidade. Neste ponto, há uma reformulação do indivíduo, um novo nascimento num outro patamar da existência marcado por uma espécie de baptismo ou reinvenção da identidade. Antunes passa a ser Luís e reescreve-se de uma forma mundana nesta sua nova vida. Encontra-se agora no estádio estético da existência e embriagado pelo desejo, saciado pela carne, “Antunes sentia no corpo um bem-estar de quem vive em liberdade”¹²³.

Esta liberdade é legitimada por um certo sentido de pertença e, contudo, não deixa de ser uma outra forma de desespero:

But while one kind of despair steers blindly in the infinite and loses itself, another kind of despair allows itself to be, so to speak, cheated of its self by the ‘others’. By seeing the multitude of people around it, by being busied with all sorts of worldly affairs, by being wise to the ways of the world, such a person forgets himself, in a divine sense forgets his own name, dares not to believe in himself, finds being himself too risky, finds it too much easier and safer to be like the others, to become a copy, a number, along with the crowd.¹²⁴

Antunes, que por estar perdido em si se encontrava fora do mundo, passa a estar dentro do mundo mas fora de si. Transforma-se num reflexo do Outro, de Judite, da realidade, e afasta-se cada vez mais de um *eu* ideal. O sentido divino do seu nome perde-se, substituído por um nome terreno embalado numa voz feminina. O nome divino, esse, deveria ser constituído pela síntese que compõe o indivíduo, por uma noção de completude. Antunes queria “misturar-se com a multidão, fazer parte da humanidade”¹²⁵ e este desejo levou-o a abdicar daquela parte de si que se relacionava com o infinito, em detrimento de um consolo finito. O seu *eu* passou assim a construir-

¹²² *Ibidem*, p.66

¹²³ *Ibidem*, p.68.

¹²⁴ Kierkegaard, Søren. *Sickness unto Death*. p.36

¹²⁵ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.44

se fora de si, passou a construir-se em Judite, na sociedade, numa forma de vida repetida que consistia num “excesso de facilidades materiais”¹²⁶.

Esta vida repetida remete-nos para uma noção de desespero oposta à que vimos anteriormente. Neste momento da sua relação com Judite, Antunes encontra-se num *desespero finito*. Esta forma de desespero é dialecticamente descrita como “finitude’s despair is to lack infinitude”¹²⁷ e “necessity’s despair is to lack possibility”¹²⁸. Este tipo de desespero passa quase despercebido, porque o sujeito, ao perder-se de si deste modo, adquire determinadas qualidades que lhe permitem desfrutar e ter sucesso na vida em sociedade, tornando-se, aos olhos dos outros, naquilo que um homem deve ser. E em termos temporais vive sem dificuldades:

(...) indeed he can do so all more easily, be to all appearances a human being, praised by others, honored and esteemed, occupied with all goals of temporal life. Yes, what we call worldliness simply consists of such people who, if one may so expressed it, pawn themselves to the world.¹²⁹

Nos primeiros tempos em que Antunes vive com Judite, ele sente uma espécie de liberdade que até então lhe era estranha. A vida a dois desenrola-se no quarto, sem qualquer tipo de preocupações: “a vida naquele quarto era comer, beber, dormir, estarem juntos, encostados um ao outro, jogar a bisca, pagar contas e nem mais nada”¹³⁰. Ora, não poderia existir maior diferença entre o Antunes do início do romance e o Luís que agora encontramos. A nova vida do protagonista mostrava-lhe os encantos de uma vida temporal que se esgotava numa repetição material do finito. É uma fase em que o corpo se sobrepõe manifestamente ao espírito.

Contudo, para o pensador subjectivo esta forma de habitar a realidade não é suficiente e Antunes “começava a poder raciocinar em presença da Judite, raciocinar diante da mulher nua”¹³¹. Esta capacidade de voltar a raciocinar leva-o a aperceber-se do quão limitada é uma vida que se repete na satisfação das necessidades, na qual não

¹²⁶ *Ibidem*, p.74

¹²⁷ Kierkegaard, Søren. *Sickness unto Death*. p.35

¹²⁸ *Ibidem*, p.41

¹²⁹ *Ibidem*, p.38

¹³⁰ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.74

¹³¹ *Ibidem*, p.75

existem possibilidades. Esta nova realidade do protagonista é confinada a si própria, limitada. Isto é, o finito esgota-se em si mesmo:

The worldly point of view always clings closely to the difference between man and man, and has naturally no understanding (since to have it is spirituality) of the one thing needful, and therefore no understanding of that limitation and narrowness which is to have lost oneself (...) ¹³²

Deste modo, este tipo de desespero também se caracteriza por uma ausência de primitivismo. O ser humano está primitivamente organizado e determinado para se tornar ele mesmo, mas ao se perder no *desespero finito* está a fundar-se fora dele mesmo, perdendo-se objectivamente de si.

Ao ser capaz de reflectir de novo, Antunes sente-se “numa prisão, condenado a um regime repetido diariamente, sem saída, sem uma crença, sem fé em nenhuma transfiguração, sua, dela ou dos dois”¹³³. Esta ausência de fé é a ausência do infinito, parte fundamental da síntese que define o sujeito enquanto indivíduo. Assim, ainda que a vida seja levada a dois, o facto de se constituir exclusivamente do seu elemento temporal leva a um desequilíbrio que não permite ao sujeito qualquer tipo de crescimento, qualquer tipo de “transfiguração”. O caminho que Antunes deveria percorrer para voltar a ser ele mesmo estreita-se no finito que se esgota através da repetição. Ou seja, se nada se alterasse o infinito perder-se-ia no finito: “Aquelas portas de dentro das janelas nunca seriam arrombadas do lado de fora por nenhum mensageiro de milagres”¹³⁴. É através deste processo reflexivo que Antunes começa a ganhar consciência de que a sua identidade não pode ser definida pelo ambiente em que ele se encontra ou por qualquer outra influência externa e começa assim a procurar libertar-se de Judite¹³⁵:

With this certain degree of reflection begins that act of separation in which the self becomes aware of itself essentially different from the environment and the external world and their effect upon it. But only to a certain degree. If the self which has some degree of

¹³² Kierkegaard, Søren. *Sickness unto Death*. p.35

¹³³ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.74

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*, p.76

reflection in itself now wants to take possession of the self, it may stumble upon one difficulty or another in the composition of the self, in the self's necessity.¹³⁶

É a natureza reflexiva de Antunes que lhe permite ter consciência das limitações da sua vida actual, que lhe permite ter consciência do desespero finito em que habita. Esta característica é fundamental para permitir ao sujeito um regresso a si mesmo, uma continuação da sua *demanda-de-si*, em vez de uma estagnação suportada por um bem-estar físico e material. No entanto, é preciso reafirmar que para o protagonista era estritamente essencial que as duas formas de desespero aqui expostas fossem conhecidas nos seus extremos, de modo a que ele possa reconhecer e tentar corrigir esse desequilíbrio. Estas vivências em pólos opostos permitem-lhe construir a noção de homem enquanto síntese, e procurar uma forma de equilíbrio entre este dois desequilíbrios: “A imaginação ou a realidade, uma delas era uma burla. Ou talvez que a burla fosse aquele difícil contacto entre a realidade e a sua imaginação”¹³⁷.

Esta intuição da natureza individual do Homem e a consciência do seu próprio desespero permitirão a Antunes percorrer os diversos estádios da existência, concedendo-lhe a oportunidade de se aprender nesse caminho que medeia o estético e o religioso, levando-o, no final, a uma relação consigo através da sua relação com as estrelas.

¹³⁶ Kierkegaard, Søren. *Sickness unto Death*. p.64

¹³⁷ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.130

IV

O primeiro nascimento de Antunes: o ético universal

O primeiro nascimento¹³⁸ de Antunes é o nascimento natural, mas é também um *vir para a existência* no seio familiar, para os braços dos pais que serão responsáveis pela sua educação. Este momento, apesar de ser pouco desenvolvido em *Nome de Guerra* — quando o leitor conhece o protagonista ele tem já 30 anos —, vai ter especial importância na definição de Antunes, visto que o vincula a uma forma de estar na vida intimamente ligada a uma moral social, uma forma de ética que define uma série de padrões e regras (ou seja, usos e costumes) que o indivíduo deve obrigatoriamente respeitar.

Um dos estádios existenciais descritos na obra de Kierkegaard é precisamente o Ético, contudo, este estágio kierkegaardiano, opõe-se liminarmente à moral universal supracitada. O ético de Kierkegaard contém um carácter que é, em simultâneo, singular e religioso. Ainda assim, em *Temor e Tremor* (1843), pela mão de Johannes de Silentio, o autor dinamarquês vai referir-se precisamente a esta forma de ético enquanto o universal, para construir, através de paradoxos, um tipo de para-ético, um estágio ético-religioso¹³⁹, que opõe o singular ao universal, isto é, que coloca o singular para além do universal. O universal apresenta-se então como um obstáculo que o pensador subjectivo deve ultrapassar na construção de si-mesmo: “A sociedade é uma mediania a transpor pessoalmente”¹⁴⁰.

Este ético enquanto universal é um conceito hegeliano: “O conceito da eticidade põs-se na objectividade desta última, na supressão da singularidade”¹⁴¹. Esta eticidade pressupõe uma intuição do universal, uma percepção que o todo, o conjunto, não se opõe em si à consciência ou à individualidade, mas que ambos, universal e individual,

¹³⁸ Em *Nome de Guerra* o autor refere três nascimentos para Luís Antunes. Estes nascimentos são naturalmente metafóricos, mas a escolha de uma palavra com uma conotação tão forte indica uma relevância que vai para lá do simples “crescimento” do protagonista. Como tal, devemos dar especial importância a este tema e será posteriormente desenvolvido no capítulo VII.

¹³⁹ Este estágio existencial é fundamental na construção kierkegaardiana do indivíduo, representando um estágio de transição que medeia os estádios estético e religioso. Luis Antunes, nesta demanda-de-si, passará também por esta forma de se estar na existência, por este momento de transição, e como tal este assunto será desenvolvido no Capítulo VIII.

¹⁴⁰ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.150

¹⁴¹ Hegel, Friedrich. *O Sistema da Vida Ética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, Fevereiro de 1991, p.57

formam uma e a mesma coisa. Partindo deste pressuposto, Hegel vai definir a ética em três potências: vida ética absoluta, eticidade relativa e confiança.

A vida ética absoluta é “a indiferença de todas as virtudes”¹⁴², ou seja, é a expressão de uma vida absoluta direccionada não num sentido extrínseco à pátria e ao povo, mas intrínseco a estas noções. É a regra comum e universal, uma homogeneidade de uma verdade absoluta, considerando-se, antiteticamente, que a inverdade (ou não-verdade) se encontra na determinidade, isto é, na individualização. Nestes termos, no eterno do povo “toda a individualidade é suprimida”¹⁴³:

A vida ética é a formação (*Bildung*) absoluta, porque no eterno se encontra a aniquilação empírica real de todas as determinidades e a mudança de todas. É o desinteresse absoluto, porque no eterno nada há de privado. É — e também cada um dos seus movimentos — a suprema liberdade e beleza, visto que o ser-real e a configuração do eterno são a sua beleza. A vida ética é sem sofrimento e bem-aventurada; com efeito, suprimiu-se nela toda a diferença e toda a dor. É o divino, absoluto real existente, o que é, sem véu algum, sem que seja preciso primeiro elevá-lo à idealidade da divindade e extraí-lo antes do fenómeno e da intuição empírica; ela é imediatamente intuição absoluta.¹⁴⁴

Neste movimento, a esfera ética tende para a supressão da diferença, potenciando a transição do subjectivo para o objectivo, o que implica que o ético deve intuir na diferença a sua vitalidade, opondo-se ao que se lhe contrapõe, excluindo-o através da sua negação. O ético absoluto pressupõe, assim sendo, a imposição do universal ao individual, a supressão da vontade determinada, isto é, subjectiva, em prol de uma expressão comum que é tida enquanto verdade absoluta.

Já a eticidade relativa refere-se às relações entre indivíduos, não os excluindo enquanto todo, enquanto universal, mas não se pressupõe absoluta, no sentido em que não se organiza nem diz respeito a uma organização: “deixa subsistir a determinidade que neles existe, e induz à igualdade com a determinidade oposta”¹⁴⁵, ainda que esta igualdade seja apenas parcial, existindo apenas no conceito (enquanto referência). Portanto, “esta forma de vida ética cria, pois, o direito e é a *probidade*”¹⁴⁶. A probidade

¹⁴² *Ibidem*, p.58

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.60

¹⁴⁶ *Ibidem*.

é, neste sentido, a regra (ou as regras) pela qual se rege o universal enquanto tal, e existe implicitamente no pensamento, como um tipo de idealidade que exprime a noção do ético absoluto. É este tipo de eticidade que determina os limites e os padrões na relação com os familiares e com os outros concidadãos. Estas duas totalidades (família e concidadãos) serão os pólos que determinarão os limites da pessoa, do indivíduo, na sua relação ética com o(s) Outro(s), sendo que a probidade é o objectivo que o desenha no conjunto de totalidades que definem o absoluto, suprimindo a vontade ou o desejo singular que é apenas considerado na sua concordância com as expectativas das totalidades:

O universal, o absoluto da eticidade e o modo como este deveria ser na sua realidade e como a realidade se deveria sujeitar é para a probidade um *pensamento*. O seu ímpeto supremo é ter a este respeito muitos e vários pensamentos, mas a sua razão consiste ao mesmo tempo em que ela discerne como a situação empírica se modificaria, e semelhante situação tem-na demasiado a peito para que aí ele deixe acontecer qualquer coisa. A sua razão consiste em discernir que a eticidade absoluta deve permanecer um pensamento.¹⁴⁷

Deste modo criam-se limites àquilo que o indivíduo cede à ética absoluta, excluindo, por exemplo, a hipótese de ceder a posse (isto é, a propriedade, o bem privado) e a vida, porque é nestes termos que se fixa a individualidade, recriando-se na vida e na pessoa um outro tipo de absoluto que apenas vale por si na sua relação com a “totalidade empírica da existência [que] põe os seus limites determinados ao desinteresse e ao sacrifício e deve manter-se sob a dominação do entendimento”¹⁴⁸.

A confiança¹⁴⁹ surge como o mediador dos dois conceitos vistos anteriormente. Surge como identidade para a primeira potência e na diferença para a segunda. Enquanto identidade é a confiança que serve para conferir solidez e genuidade às determinações do ético absoluto, concedendo à pátria e ao povo uma noção de singularidade da totalidade em relação a outras totalidades. É, neste sentido, identidade: a adequação normativa do ético absoluto aos costumes e usos do ético relativo. E intui na diferença no ético relativo reforçando o seu papel mediador entre um conjunto de singulares ou totalidades, abreviando o absoluto da ética ao relativo exprimido nas

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.61

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 61-63

relações: são as expressões éticas a actuar sobre a realidade, definindo um conjunto normativo de condutas à qual o povo (a totalidade) vincula o indivíduo; uma forma de se estar na vida que deriva do dever imposto por um elemento externo ao sujeito.

Antunes, no início do romance, encontra-se vinculado a uma ética relativa, que se torna mais evidente na supressão da sua individualidade por derivar de uma totalidade, que, por ser menor, tende a ser mais impositiva e repressora no modo como vai delinear aquilo que o sujeito deve ser na sua relação com a sociedade. É uma totalidade que se encontra na esfera familiar e que se manifesta na educação e, deste modo, vai ser menos permeável à diferença, impondo a Antunes uma regra de conduta aparentemente irrepreensível. Contudo, quando o protagonista chega à cidade, a Lisboa, entra numa totalidade que é, em si, mais abrangente e diametralmente oposta àquela que ele conhece, acentuando a diferença entre o eu e o Outro, entre Antunes e a multidão. Para além disso, a própria realidade em que Antunes vai ser inserido em Lisboa está dotada de uma especificidade que transpõe os limites da ética e se aproxima de uma valorização estética, pois nesta viagem que o transporta do campo à cidade, da família para a multidão, transporta-o, também, de uma realidade solar para uma realidade lunar —, para uma vida que se realiza de noite, em espaços lúdicos abertos “toda a noite e nos quais a razão mais forte é o jogo”¹⁵⁰, que eram aceites pelo universal, porque, apesar de se encontrarem fora dos limites da moral, “destas casas saem grossas quantias, extraordinariamente superiores às correspondentes licenças e impostos, o que justifica momentaneamente a tolerância dos poderes civis”¹⁵¹, que devem precisamente zelar pela manutenção da ordem e dos bons costumes, mas que vêem estes espaços como um daqueles limites acima expostos do ético relativo, o da propriedade. Neste sentido, as diferenças existentes entre uma e outra totalidade vão precipitar o protagonista para um constante questionar de si, evidenciando a diferença anteriormente exposta entre necessidade e possibilidade. O ético expresso na sua educação reveste-se na razão da sua idealidade, isto é, aproxima-se mais da esfera ética absoluta do que o ético expresso pela totalidade cidadina, que é, em si, mais permissivo.

No segundo capítulo de *Nome de Guerra*, o autor vai de certa forma definir a temática do romance:

¹⁵⁰ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.14

¹⁵¹ *Ibidem*.

A individualidade e a personalidade são florescências desse invisível do nosso ser a que chamamos o nosso íntimo. Tudo quanto de bom ou de mau, de óptimo ou de péssimo exista em cada qual nasceu com ele e formou-se secretamente, intimamente, a despeito de todo o aspecto que lhe venha do exterior, de toda a educação e acção alheias.

O que significa que, ao sujeito, a necessidade de ele se tornar ele mesmo, numa relação consigo, com o seu íntimo, apresenta-se como uma tarefa, como um dever¹⁵². Contudo, o estar na existência implica também uma relação com os outros, com o que se encontra fora do indivíduo, e, assim sendo, há um conjunto de forças externas à pessoa que podem potenciar o afastamento de si mesmo. Este “aspecto que lhe venha do exterior” materializa-se de duas formas —, na educação e nas relações sociais — sendo que estas, como é o presente caso de Antunes, muitas das vezes se opõem¹⁵³, gerando, no indivíduo, um tipo de conflito, um conflito consigo mesmo que pode implicar ceder-se às várias formas do universal. E é partindo deste pressuposto que o autor afirma:

Cada um nasce já bem ou mal educado. E depois de nascido bem ou mal educado, tudo quanto se faça pode pouco para imediatamente. Vereis gentes humildes, analfabetos, simples e perfeitamente bem educados, sabendo medir as distâncias entre pessoas, sem se atrapalharem com as escalas sociais, e perfeitamente uníssonos com o seu próprio caso pessoal. Vereis, por outra, gentes de opinião, passados superiormente por cursos, e, uma vez na altura oficial, não saberem distinguir pessoas de formigas, e outras vertigens dos sítios altos, e, o que é pior, de costas voltadas para si mesmos como para o diabo.¹⁵⁴

Neste ponto, há uma distinção entre escalas sociais, e surgem dois sentidos para a palavra educação. Primeiro há uma noção de educação que implicitamente deixa transparecer o significado de conhecer-se a si mesmo; e há um outro tipo de educação que parece significar conhecimento e formação académica. Ora, esta distinção é importante porque não distingue as pessoas segundo a sua posição ou estatuto social (não há portanto uma distinção consoante a ética social do indivíduo) mas distingue-as

¹⁵² E é esta a definição do ético kierkegaardiano, em que o primeiro dever do indivíduo é consigo próprio e não com a totalidade, com o universal.

¹⁵³ Em *Nome de Guerra*, a educação parece proporcionar uma relação em segundo grau com a realidade, isto é, a realidade é aprendida e apreendida na reflexão, manifestando-se, assim, nos gestos contidos de Antunes. Sendo que, em Lisboa, a relação de Luís Antunes com a sociedade exige-lhe uma apreensão da realidade que remete para acção, sendo assim imediata.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp.11-12

consoante a sua relação com o seu íntimo, a sua relação com o seu caso particular, que lhe é exclusivo e o define, de forma abrangente, na existência.

Para Antunes, a chegada à cidade serve como motivo para a distinção entre duas formas de se estar na vida, mas que ainda assim se opõem a este dever com o seu íntimo pessoal. Contudo, esta distinção entre vida e existência não vai ser logo apreendida pelo sujeito, sendo transportada para uma distinção entre o sujeito limitado pela sua educação e a multidão, que aos seus olhos lhe parece infinitamente mais imediata, mais real, do que aquilo que ele próprio é. Noutros termos, Antunes faz a distinção entre a eticidade à qual está, por formação, vinculado, e entre um modo lúdico, imediato — estético —, de se estar na vida, considerando que esta sua eticidade o afasta da realidade, da multidão. E, no entanto, esta multidão esteta, nocturna, de Lisboa, é também uma representação do universal, sendo apenas uma totalidade diferente daquela que o protagonista conhece.

Daí que, quando Antunes conhece Judite, quando Antunes a vê nua, isto o leve a distanciar-se desta eticidade universal que o caracteriza, sem que isso implique uma aproximação a si mesmo. Este movimento obriga-o, sim, a pesar os diferentes níveis de dever que se lhe apresentam e são paradoxais: Antunes tem o dever de se manter fiel à sua educação e tem, também, o dever de respeitar o seu desejo. E este seu desejo é, como já vimos, pertencer à multidão, à realidade, que é materializada em Judite.

Apesar de, como já foi evidenciado, a infância de Antunes não ser uma temática muito explorada em *Nome de Guerra*, existem alguns indícios ao longo do romance sobre o peso que a educação tem na vida do protagonista, e que devemos analisar.

Logo no oitavo capítulo, depois de um episódio em que D. Jorge dá “uma valente bofetada”¹⁵⁵ em Judite, “como uma mola, o Antunes agarrou-se ao amigo para defender a dama”¹⁵⁶, numa atitude moralmente louvável, mas que não resulta em nada, porque “o companheiro tornou a sentá-lo pelos ombros como quem força violentamente uma mala para a fechar”¹⁵⁷. Esta imagem representa qualitativamente a diferença que existe entre Antunes e D. Jorge. No movimento efectuado por Antunes para defender Judite está patente uma qualidade ética que advém da sua educação — o homem defender a mulher representa um acto cavalheiresco —, e falta-lhe, no entanto, uma

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.27

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

convicção pessoal capaz de tornar o movimento, não só concreto, como eficaz. No mesmo momento em que o protagonista se levanta, a força de D. Jorge obriga-o a sentar, deixando-o “parvo de todo”¹⁵⁸, não voltando a desafiar D. Jorge, nem quando, ao longo da noite, certas situações como esta se voltam a repetir. Neste exemplo, o ético, enquanto universal, representa então uma fraqueza, porque, ao ser, pela educação, imposto a Antunes, carece de uma real convicção valorativa na sua acção ética. O sujeito age, não pelo dever subjectivo de agir, mas pelo dever social, um dever que desde criança lhe é imposto, e que por ser imposto lhe confere uma certa plasticidade aos gestos, uma determinada inautenticidade: não são acções imediatas, são acções mecanicamente apreendidas, e, por isso, sem a força necessária para serem bem sucedidas.

Isto torna-se evidente no momento em que Antunes, no capítulo XI, tem a obrigação de deitar Judite: “O D. Jorge disse ao Antunes que a fosse despindo e a metesse na cama enquanto ele ia pagar ao motorista. O Antunes executou a tarefa de despir a rapariga como um obediente”¹⁵⁹. Ao obedecer sem questionar a D. Jorge, Antunes demonstra-nos a sua incapacidade em agir por si, segundo a sua vontade, preferindo seguir à risca o guião que outros lhe impõem. Este exemplo pauta o estágio educacional em que o protagonista se encontra, onde a ordem — um elemento externo à vontade do indivíduo — assume a forma de regra, impondo-se a Antunes como um “dever ser”, ou seja, como uma fórmula desapiaxonada (porque a paixão diz apenas respeito ao próprio) de agir na realidade. Assim, quando Antunes termina a tarefa imposta por D. Jorge, sem novas ordens, não dá continuidade à acção: “Mas o Antunes, depois do que fora incumbido, ficara rigorosamente à espera de novas ordens do seu amigo”¹⁶⁰. Ora, para D. Jorge a acção que Antunes deveria realizar de seguida estava subentendida, e havia a esperança de que o corpo nu de Judite despertasse em Antunes o desejo pela carne necessário a levá-lo a agir como homem, impondo-se à mulher, conquistando-a. Sem a verbalização de novas ordens, Antunes continua a seguir o guião da sua educação e, horas mais tarde, quando D. Jorge volta a abrir a porta, descobre que “Antunes estava como havia entrado, e tinha utilizado uma cadeira para não incomodar a rapariga”¹⁶¹. Mais tarde, Antunes, ao reflectir sobre este episódio, vai precisamente opor a sua educação à realidade, assumindo que, na verdade, o corpo nu de Judite tinha

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.28

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.33

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

despertado nele o desejo, isto é, na verdade Antunes desejou a mulher como jamais tinha desejado alguma coisa. E, no entanto, este desejo não foi forte o suficiente para o levar a agir no momento, no imediato:

Mas o Antunes é educado. Entre ele e a mulher nua a sua educação punha uma distância que não era destruída pelo desejo da carne. A sua educação obriga-o a uma posição vertical, com os braços bem juntos ao corpo, a cabeça direita e os olhos em frente, para ser um homem diferente de um animal!¹⁶²

Neste primeiro confronto, a educação ganha claramente à realidade. Veja-se que neste ponto digladiam-se dois campos que, em princípio, se deveriam complementar no indivíduo: a realidade e a moral social. Mas Antunes é-nos apresentado como sendo diferente, e só agora, aos trinta anos, se apercebia “que a sua educação e a realidade estavam em guerra, naquele momento só que fosse. A realidade tinha posto uma mulher nua nos braços da sua educação. E quando a realidade fala com tamanha brutalidade é seguramente porque não pode ser ouvida de outra maneira”¹⁶³. A ausência de acção por parte de Antunes advém do medo, e esse medo afasta-o da realidade e aproxima-o da idealidade, colocando-o num limbo em que ele, enquanto indivíduo, é incapaz de se concretizar. E só agora se apercebia de que “perder o medo era ganhar o conhecimento da vida”¹⁶⁴. Mas que medo é este? O medo de fugir do guião da sua educação. A educação representa uma fase essencial na formação da pessoa, e é o momento em que o pensador subjectivo deve aprender a conciliar os preceitos morais que lhe são ensinados e a realidade sensível, ou seja, deve aprender o seu espaço entre a idealidade da sua educação e o sensível, ou ainda, entre as expectativas e o concreto. Este medo de Antunes parece advir das expectativas nele fundadas: Antunes tem medo de defraudar as expectativas, e é isto que o leva à inacção. A sua educação induz à imobilidade.

Segundo Kierkegaard, “the esthetic in a person is that by which he spontaneously and immediately is what he is”¹⁶⁵, e é nesse sentido que o desejo é a melhor forma de representar esteticamente o indivíduo, porque à partida não implica escolha. Deseja-se algo simplesmente porque se deseja, a escolha é seguir ou não o

¹⁶² *Ibidem*, p.38

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. 3ª ed. Trad. Howard V. Hong e Edna H. Hong. Nova Jérícia: Princeton University Press. 1990, p.178

desejo. Esteticamente, o indivíduo segue espontaneamente o seu desejo, e a acção está assim em imediata relação com a realidade. É partindo deste modelo, desta inconsciência dos sentidos, que se afirma que as crianças são naturalmente estetas, porque as crianças vivem “no momento”, no imediato, dominadas por desejos imediatos que devem ser imediatamente satisfeitos. O primeiro nascimento de uma pessoa é então um nascimento para o sensível, para a realidade, em que o concreto se afirma constantemente como uma novidade capaz de despertar paixões que as crianças tendem a seguir incondicionalmente. Mas, ao mesmo tempo, o primeiro nascimento representa, como já foi dito, um *vir para a existência* no seio familiar e portanto para a educação. O crescimento da pessoa e o desenvolvimento da sua personalidade advêm desta relação entre idealidade e realidade, entre a educação e o sensível.

Em Antunes isto não é evidente, porque:

Ele tinha deixado passar a vez de todas as idades. Não foi criança na idade de ser criança, não foi selvagem na idade de ser selvagem, não foi violento na idade de ser violento, não errou em todas as idades de errar, por culpa da sua educação em que o quiseram levar a bom fim, mas na qual ficou, afinal encalhado no meio da vida!¹⁶⁶

A educação de Antunes sobrepôs-se sempre a todos os outros desejos, vontades, e até medos, impedindo-o de conhecer-se na realidade, manifestando-se numa ausência de paixão e de acção, materializada numa certa indiferença (e a indiferença é uma das características do ético que temos vindo a definir) concretizada na imobilidade: ao longo de toda a sua vida Antunes suprimiu o seu “carácter espontâneo e independente da educação”¹⁶⁷, consubstanciando o ético enquanto supressão da sua individualidade. E fê-lo desde criança como fica patente no exemplo supracitado, onde se releva que Antunes “não foi selvagem na idade de ser selvagem”, nem “criança na idade de ser criança”. Exemplo disso é a forma como as outras crianças viam Antunes enquanto criança, distanciando-o do carácter imponderado subjacente à juventude: “Um dia no colégio correu que um aluno tinha caído à cisterna e morrido afogado. Era verdade. Dizia-se que era o Antunes. Ninguém acreditou. A todos parecia um feito nítido demais para o indigitado.”¹⁶⁸ De facto, não tinha sido o Antunes. Mas o curioso é que, correndo esse rumor, ninguém acreditou. É normal que se dêem acidentes destes, mais comum

¹⁶⁶ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.45

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp.54-55

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.149

ainda serem crianças as vítimas destes acidentes, seja porque desobedecem às regras, seja pela sua natureza curiosa, ou ainda pela sua natureza irreflectida. Quando os outros, no colégio, também crianças, não acreditam que tal acidente pudesse ter ocorrido a Antunes, estão, de algum modo, a distanciar-se de aquilo que Antunes é. Ou seja: estão a assinalar uma diferença substancial entre eles e Antunes, sendo que esta diferença diz respeito à relação entre eles e a realidade. À afirmação de que o feito era demasiado nítido para que pudesse ter sido realizado pelo protagonista, corresponde a assunção de que é um feito demasiado concreto, demasiado real. Portanto, este feito só poderia ser realizado por quem fosse tão nítido e tão real quanto ele. Esta expressão da realidade é incompatível com a submissão de Antunes à sua educação, e portanto incompatível com o próprio Antunes. Daí que ninguém tivesse acreditado que fosse Antunes a ter morrido, pois o acto em si — cair a uma cisterna — depreende um risco ou uma grande aproximação ao risco e uma certa dose de irreflexão, o que não é compatível com a imobilidade espartilhada pela educação de Antunes, que o obriga a uma constante atenção e reflexividade às normas. Cair a uma cisterna é um acto accidental, mas que se encontra fora da norma; Antunes encontra-se educacionalmente dentro da norma, logo não poderia ter sido ele a cair à cisterna, porque a “sua educação foi: ver e não mexer. E o Antunes era como a sua educação: via, mas não mexia”¹⁶⁹.

Olhando Antunes por este prisma podemos afirmar que o que lhe falta é presentificação, ser presente, independentemente do presente se concretizar no passado, através da recordação, ou no futuro, através da esperança. Esta inconcretização dele mesmo faz dele aquilo que podemos chamar de “o mais infeliz”¹⁷⁰: “o infeliz é aquele que, de uma maneira ou de outra, tem o seu ideal, o conteúdo da sua vida, a plenitude da sua consciência, a sua própria essência fora de si mesmo”¹⁷¹. Esta é a descrição de Antunes no seu primeiro nascimento, senão veja-se: o seu ideal é o ideal da sua educação e, portanto, imobilidade; o conteúdo da sua vida é tão somente a sua educação, aquilo que os pais querem que ele seja; e a plenitude da sua consciência é a plenitude da educação na sua vida, é a forma como a sua educação aplaca os seus desejos e vontades. Assim, Antunes está “sempre ausente de si mesmo, nunca está presente em si mesmo”¹⁷². O protagonista não teve infância, porque à sua infância faltou

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.86

¹⁷⁰ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores. Janeiro de 2013, pp. 253-265

¹⁷¹ *Ibidem*, p.258

¹⁷² *Ibidem*.

realidade, faltou-lhe “ser criança na idade de ser criança” e não tem qualquer tipo de esperança no futuro, porque esta esperança reveste-se de possibilidades inconcretizáveis, é uma esperança que se funda no passado e é, desse modo, uma esperança recordadora:

Ora, para que a individualidade esperançosa venha a tornar-se presencial no tempo futuro, para ele este tem que conter realidade, ou melhor, tem de para ela constituir realidade; para que a individualidade recordadora venha a tornar-se presencial no tempo passado, este tem de para ela conter realidade. Mas quando a individualidade esperançosa quer ter esperança num tempo futuro, o qual não possui para ela nenhuma realidade, ou quando a individualidade recordadora quer recordar um tempo que realidade nenhuma conteve, então, obtemos as individualidades infelizes propriamente ditas.¹⁷³

Nesta fase da sua formação enquanto indivíduo, Antunes é o mais infeliz, porque se funda em algo fora de si mesmo, e, ainda mais grave, se funda fora da realidade, seja ela passada, presente, ou futura. O seu passado, como vimos, foi construído da ausência daquilo que deveria ter sido, e é neste sentido irreal, porque em nenhuma das suas idades Antunes foi aquilo que deveria ter sido; o seu presente é também ausência, visto que a sua imaginação o transporta, como referimos no terceiro capítulo, para fora da realidade; e o seu futuro, também como vimos no capítulo anterior, é ausente de realidade e esperança porque remete constantemente para o passado. E temos a educação como ponto central do problema, porque “se ele se perdesse na sua própria infância ou juventude, mas de molde a que a infância ou a juventude contivesse para ele uma realidade irrefutável, então, ele não seria propriamente uma individualidade infeliz”¹⁷⁴, mas faltando-lhe realidade ao passado, à infância, ele, ao perder-se no passado, está a perder-se temporal e concretamente em todos os tempos:

A sua vida sossego nenhum conhece e conteúdo nenhum contém, ele não é presencial em si mesmo no instante, não é presencial em si mesmo no tempo futuro, pois o futuro foi vivido, não é presencial em si mesmo no tempo passado, pois o passado ainda não chegou.¹⁷⁵

¹⁷³ *Ibidem*, p.259

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.259

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.261

Em Antunes, a ausência de passado e futuro concretiza-se numa ausência de instante. Para ele o passado ainda não chegou, porque ainda não aprendeu a viver esteticamente a vida, porque ainda não se encontrou no imediato, porque, em suma, ainda não foi criança, nunca desobedeceu às regras da sua educação; o que implica que o seu futuro, aquilo que ele futuramente deveria ser, seja aquilo que ele é e aquilo que ele foi, e, neste sentido, o futuro já foi vivido:

Não consegue envelhecer, pois nunca foi novo; não consegue ser jovem, pois já envelheceu; de um certo modo, não consegue morrer, pois efectivamente não viveu; não lhe é possível viver de um outro modo, pois efectivamente já morreu; não consegue amar, pois o amor é sempre presencial (...) ¹⁷⁶

“Não consegue morrer, pois efectivamente não viveu” talvez seja a frase que melhor descreve Antunes, visto que ele próprio se sente fora da vida, isto é, vivo porque habita a existência, mas fora da vida porque apenas se encontra nela em abstracto: “Ele fazia diferença entre viver e existir, e ao separar esses dois verbos, um fantasma velado atravessou a sombra de repente”¹⁷⁷. Este fantasma é a metáfora viva da morte que habita a existência daqueles que não vivem, como é o caso de Antunes. Efectivamente, Antunes, aos trinta anos, ainda é um jovem, mas é um jovem que já envelheceu tudo aquilo quanto poderia envelhecer, e envelheceu no preciso momento em que nasceu para a educação dos seus pais, provocando a ausência da sua idade infantil. E, assim sendo, nunca foi novo, porque não teve verdadeiramente passado; não pode envelhecer porque não tem futuro; e não pode morrer, porque lhe falta ser presente. Neste sentido, Antunes é o mais infeliz, e para que possa “pegar a vida”¹⁷⁸ tem de retomar a sua infância no tempo certo, redescobrir-se esteticamente para que possa, também, redescobrir-se a si mesmo eticamente, excluindo de si a vontade do universal, para que possa vir verdadeiramente a pertencer ao universal, visto que, neste momento, ele “sozinho, tem o mundo inteiro pela frente, como o tu com o qual está em conflito, visto que todo o resto do mundo é para ele apenas uma única pessoa”¹⁷⁹, a multidão, à qual deseja pertencer.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.261

¹⁷⁷ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.39

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.261

V

Os gestos ridículos do amor: algumas impressões sobre o amor e as mulheres

Este capítulo representa uma antecipação, um salto naquela que tem sido a sequência linear desta dissertação. Mergulhamos agora no estádio estético da existência, sem que disso decorra uma análise profunda à relação de Antunes e Judite, que se efectuará apenas no próximo capítulo. Antes debruçamo-nos sobre o capítulo XXII de *Nome de Guerra*, que aparenta ter um carácter estritamente episódico no sentido Aristotélico¹⁸⁰ do termo, ou seja, é um episódio virtualmente desnecessário naquilo que é o natural desenrolar da acção. Contudo, este capítulo vai ser importante ao delinear o tom de grande parte do romance, definindo antecipadamente aquilo que será a relação do protagonista com Judite.

O texto “In Vino Veritas”, de Søren Kierkegaard, é o primeiro que compõe *Stages on Life's Way*, publicado em 1845. Inspirada na perspectiva socrática que aproxima o amor da sedução e do erótico, esta obra irá redescobrir no *Banquete* de Platão a sua estrutura formal e o seu estilo. Assim, o texto apresenta-se na forma de discursos subjectivos, onde o seu valor e finalidade aparecem intimamente ligados à figura de um indivíduo (eu; *ego*), que se manifesta paradigmaticamente ancorada a uma representação-tipo de um dos estádios da sua dialéctica existencial. Deste modo, a figura pseudonímica serve como enunciativa de um discurso de valor superlativo, no qual o problema debatido se circunscreve na razão do seu ideal, potenciando entre os vários intervenientes a defesa de pontos de vista contrários mas complementares.

Antunes, na sua demanda-de-si, tende a procurar-se no Outro, simbolizado pela Mulher (ou pelas mulheres, Maria e Judite), através da relação amorosa. E são exactamente a mulher, a beleza e o amor, os temas em debate não só em “In Vino Veritas” como no capítulo XXII de *Nome de Guerra*, que tendo como título “Mais gente nova ou a continuação do mesmo assunto”¹⁸¹, nos indica que estas temáticas não estão apenas em evidência neste capítulo, mas ao longo de todo o romance. No entanto, a

¹⁸⁰ Aristóteles. *Poética* (2ª Ed.). Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.55

¹⁸¹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. pp.53-57

forma como o capítulo está estruturado tem especial interesse, porque estamos também perante um debate durante um banquete, onde os intervenientes, anónimos, se revelam na sua lógica de máscaras-tipo, tal como na obra de Kierkegaard. Como tal, devemos então comparar o teor dos discursos, sabendo de antemão que a enunciação no capítulo XXII do romance evidencia uma degradação (ou uma simplificação) relativamente ao estilo de conversa representado no texto de Kierkegaard, facto explicável por esta discussão se dar num clube nocturno lisboeta, e pelos seus intervenientes representarem jovens na mesma faixa etária de Antunes (30 anos).

No primeiro discurso proferido no clube, é-nos contada a história de um rapaz que “tinha uma bela figura, insinuante, inconfundível”¹⁸². Este rapaz gostava de uma rapariga que o detestava e apesar de ele ser desejado por várias outras mulheres, apenas lhe interessava aquela que o detestava. Ela, por sua vez, detestava-o porque “julgava que ele era um aventureiro, um homem capaz de tudo e alguma coisa”¹⁸³ e “apreciava o género”¹⁸⁴. Ou seja, a razão que a levava a detestá-lo era saber que não lhe iria escapar. O homem, para a conseguir conquistar, teve de se saber representar diferente daquilo que era a impressão que dele faziam.

E neste ponto acaba o primeiro discurso. De qualquer forma, terminando a narrativa em aberto, há ilações que podemos tirar. Então veja-se bem: ela detestava-o porque o desejava e desejava-o porque o achava um aventureiro. Ele, para que a mulher não lhe escapasse, teve de perder essa sua faceta de aventureiro. Conquistou-a, mas para isso perdeu a principal qualidade que o tornava objecto de desejo.

Constantino, um dos intervenientes do texto de Kierkegaard, vai definir a mulher como facécia, porque, com a mulher, “earnestness can never be in earnest”¹⁸⁵. E esta história retirada do romance de Almada Negreiros é representativa disso mesmo. Segundo Constantino, há uma clara oposição entre sexos: o homem-absoluto opõe-se à mulher-relativa. O homem é tido como um absoluto, e deve saber permanecer nesse estado. Se assim não for a relação vai alterar-se e tende a cair na banalidade. A mulher, por seu turno, permanece na zona do relativo, isto é, da inconstância. Cabe portanto ao homem a função de manter o equilíbrio, conservando-se no absoluto, caso contrário a

¹⁸² *Ibidem*, p.53

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.54

¹⁸⁵ Kierkegaard, Søren. *Stages on Life's Way*. 2ª ed. Trad. Howard V. Hong e Edna H. Hong. Nova Jérícia: Princeton University Press. 1991, p. 48

relação será constituída por duas metades de um casal, por oposição a um casal inteiro. No exemplo dado em *Nome de Guerra*, o homem, na sua ânsia de conquistar a mulher, perde a sua característica de absoluto. Dá-se, desta forma, uma inversão de papéis. A mulher, continuando a seguir o pensamento de Constantino, é tida como sendo incapaz de reflectir o suficiente para perceber as suas contradições (veja-se: ela detesta-o porque gosta dele). O homem, ao mudar, cai na mesma contradição que ela, conseguindo conquistá-la, mas capitulando na banalidade, pondo em risco até a própria fidelidade da mulher, já que para a possuir vai abdicar da característica que a atraía. E a fidelidade por parte da mulher só parece estar garantida enquanto esta não tiver certeza de ser verdadeiramente amada.

No segundo discurso proferido no capítulo, é-nos contada a história de uma mulher que possuía “uma altivez de maneiras tão imponente que exasperava toda a gente”¹⁸⁶. Esta rapariga é descrita como tendo uma beleza extraordinária, um brilho radiante, mas que, apercebendo-se de que a sua atitude afastava toda a gente de si, tentou emendá-la, moderando as suas maneiras de forma a tornar-se mais afável. Isto fez com que ela perdesse o seu brilho e a sua beleza. Ela, que “nasceu para se impor, para dar ordens, para ter a cabeça erguida, para fazer acordar as paixões dos que pensam à grande, para ter mãos intransigentes de despertar paixões”¹⁸⁷, ao tentar ser como as outras, eclipsou-se.

Um dos discursantes de “In Vino Veritas”, Victor Eremita, defende que a mulher desperta o homem para a idealidade, mas só tem, no entanto, a capacidade de o tornar criador através da relação negativa que com ele mantiver. O homem deve à mulher tudo o que de belo e de espantoso fez, porque dela recebeu o entusiasmo e a exaltação necessários para tal. Este prestígio deve-se apenas às mulheres que foram amadas e não àquelas com quem se casaram, porque a inspiração encontra-se nas mulheres que nunca chegaram a ser deles; ou que se foram, devem ter, antes de despertar esse potencial criador, morrido (mesmo que só em espírito: depois de consumada a relação, o abandono revela-se desta forma como o único acto verdadeiro por parte do esteta). A mulher do exemplo, ao perder as características que a tornavam inacessível, revela-se incapaz de despertar nos outros o furor criativo que o desejo proporciona.

¹⁸⁶ Negreiros, Almada. *Nome de Guerra*. p.55

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Já no terceiro discurso, é proferido um elogio à mulher, afirmando-se que ela sabe melhor o efeito que produz nos homens do que o contrário. A justificação para isto é de ordem natural e a conclusão é a de que a mulher, ao contrário do homem, tem preferência na escolha do amor.

Esta ideia assemelha-se a um ponto de vista proporcionado por aquele que será, talvez, o mais emblemático dos personagens de Kierkegaard: o esteta, o erótico por excelência, Johannes, o Sedutor. Johannes defende que se a mulher advém do homem, então, perante a mulher, o homem é um ser incompleto, porque foi dele que foi retirada uma parte. Por outro lado, é a perfeição da mulher que irá despertar no homem o impulso erótico, concedendo deste modo à figura feminina todo o poder, sendo ela capaz tanto de potenciar como de apaziguar o desejo do homem.

O último discursante vai colocar a mulher do lado da natureza e o homem do lado da sociedade. Desta forma, a mulher é capaz de distinguir os homens por razões da natureza enquanto que os homens apenas conseguem distinguir a mulher pela posição que esta ocupa na sociedade. Os homens, para viverem, apenas precisam de amor, e, no entanto, todos trabalham para ter cada vez mais dinheiro, apesar de o amor ser a única coisa que não se pode comprar. Mas as mulheres precisam que os homens trabalhem porque os homens arranjaram a sociedade de forma a que as mulheres também tivessem de passar pelo dinheiro. E têm de passar, porque sendo impossível comprar amor, é contudo aquilo que mais dinheiro faz gastar.

Em Kierkegaard, esta adequação material da relação é proferida no discurso do Alfaiate, que defende que a maior dependência da mulher é a forma como ela se apresenta à sociedade — isto é, através da moda. A moda expõe a volúpia, a luxúria e a lubricidade, inerentes ao sexo feminino. A sua religião é a moda e o dinheiro é aquilo que lhe permite adquirir a novidade. Porque, no fundo, é a novidade que o dinheiro pode proporcionar que move a mulher, e é este “efeito de novidade” que por oposição à monotonia do casamento nos revela a sua falácia. O casamento é uma instituição social, logo masculina.

O conjunto destes discursos apontam-nos, numa perspectiva estética, algumas das questões que as relações e as mulheres levantam aos homens, sabendo-se que, neste caso, ao homem interessa-lhe apenas o acto de sedução. No momento em que são proferidos, Antunes persegue a sua ideia. E a sua ideia é, nesta altura, possuir Judite; redescobrir-se através dela. Ora, neste sentido, a razão generalista das ideias expostas

irá futuramente ser particularizada na relação Antunes-Judite. Encontramo-nos, portanto, no estádio estético da existência do protagonista e interessa-nos então para o caso perceber como esta relação pode potenciar a elevação do indivíduo.

Antunes, pela sua inexperiência, não vai tomar parte activa nos discursos, limitando-se ao papel de observador, procurando absorver “com sofreguidão todas as palavras como receitas ajudativas para o seu caso particular”¹⁸⁸. Contudo, há também no banquete de “In Vino Veritas” um participante, o Mancebo, descrito por Constantino como “a bewildered man who does not know whether he should laugh or cry or fall in love”¹⁸⁹, que, pela sua inexperiência no amor, é comparável a Antunes. Este, ainda assim, arrisca verbalizar uma opinião sobre as relações, sendo inclusivamente o primeiro orador deste banquete, fundamentando a sua tese precisamente no seu exclusivo papel de observador.

Para o mancebo o amor infeliz é como a morte, uma morte proclamada a alto e bom som pelos amantes, o que equivale a dizer que “the cessation of love is the lover’s death”¹⁹⁰, isto é, o amado, objecto de amor, assume num determinado estágio da relação, a forma de uma idealidade, uma espécie de perfeição que corre o risco de se ir esbatendo até desaparecer, permanecendo apenas o indivíduo que não é já objecto de amor, equivalendo isto à sua morte —, não fisicamente mas idealmente. Este fenómeno acontece porque à excepção do amor mais nenhum tipo de relação interpessoal exige a idealidade: “No other relationship between human beings lays claim to the ideality that love does, and yet it is never judged to have it”¹⁹¹. Este é um dos motivos que levam o mancebo a temer o amor, mas não é o único. A idealidade professada no amor é, em si, fundada numa contradição imperceptível para quem está dentro da relação, mas evidente aos olhos da terceira pessoa, atribuindo um efeito cómico à relação:

I am saying that erotic love is comic to a third party — more I do not say. Whether this is why lovers always hate a third party, I do not know, but this I do know, that reflection is always a third party, and therefore I cannot love without also being a third party in my reflection.¹⁹²

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.56

¹⁸⁹ Kierkegaard, Soren. *Stages on Life’s Way*. p.47

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.31

¹⁹¹ *Ibidem*, p.32

¹⁹² *Ibidem*, p.34

O efeito cómico que a relação assume desenvolve-se numa condição ridícula, já que os fundamentos do amor são, em si, inexplicáveis. Deste modo, os amantes, ao caírem numa situação até para eles incompreensível, ao se apaixonarem, e ao se deixarem envolver nessa mímica que é a própria relação, estão a capitular no ridículo. Isto porque a mais nobre espiritualidade do homem se reduz a exprimir-se através do sensível mais grosseiro, que é a relação erótica, onde o par se oferece a um conjunto de pensamentos finitos, reduzindo-os a um conjunto de gestos que, apesar de serem desprovidos de sentido, ganham para os intervenientes uma mistificação que, relacionando-se com esse inexplicável primordial, adquire uma significação absoluta:

A human being consists of soul and body; on that all the wisest and best men agree. If we now place the power of erotic love in the relation between female and male, the comic will once again manifest itself in the reversal that occurs when the physical at its loftiest expresses itself in the most sensual. I am thinking here of all of erotic love's very strange gesticulations and mysterious signs — in short, all the freemasonry that is a continuation of that first inexplicable something.¹⁹³

Portanto, para o mancebo, todo o conteúdo das relações assenta num inexplicável que tem origem numa contradição. E por isso afirma a ridicularidade do amor. Ora, o que é ridículo é aquilo que provoca o riso e aquilo que é insignificante. É, de certo modo, aquilo que foge às normas e preceitos sociais. As relações, por dizerem respeito ao universal, a todos, foram institucionalizadas, mas os gestos do amor, por serem subjectivos no sentido em que pertencem exclusivamente ao casal (isto é, não comportam nem podem ser compreendidos por terceiros), estão fora do universal e são, nesse sentido, ridículos. O sentido ridículo do amor está também presente no poema “Todas as cartas de amor são ridículas”, de Álvaro de Campos, onde a repetição constante da palavra “ridículo” parece vincular o texto a um sentido depreciativo do amor e de um dos seus gestos mais proeminentes, as cartas de amor:

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.

¹⁹³ *Ibidem*, p.39

Também escrevi no meu tempo cartas de amor,
Como as outras,
Ridículas.¹⁹⁴

Na primeira estrofe do poema há uma universalização deste gesto primordial do amor, como são as cartas — “Todas as cartas de amor” —, afirmando nos terceiro e quarto versos que a condição fundamental para que sejam consideradas verdadeiras cartas de amor é que sejam ridículas. Isto é: todos os gestos de amor são ridículos; o amor é ridículo. Contudo, o contrário não é manifestamente verdade, ou seja, nem tudo o que é ridículo são cartas de amor, nem tudo o que é ridículo é amor. O que significa que ser ridículo¹⁹⁵ é uma característica do amor que subscreve a própria universalidade do amor, mas que representa, de certo modo, o seu elemento subjectivo. Na segunda estrofe o sujeito poético surge no poema como alguém que também escreveu cartas de amor, como alguém que também repetiu este gesto ridículo de amor. Há, neste ponto, uma particularização do universal: *todos* escreveram cartas de amor e *eu* escrevi cartas de amor. Desta forma introduz-se o elemento subjectivo das cartas de amor: o indivíduo que realiza este gesto de amor. Assim, vê-se que apesar de todas as cartas de amor, todos os gestos de amor, terem uma característica em comum, são diferentes. Há uma personalidade própria por detrás de todas as cartas, de todos os gestos, algo que não é somente intrínseco ao sujeito que realiza esse gesto, mas que se relaciona com o casal: uma espécie de segredo que apenas os dois são capazes de interpretar. As cartas, sendo compostas por palavras, por linguagem, contêm o carácter universal¹⁹⁶ das palavras e o carácter particular¹⁹⁷, único, inerente ao próprio texto: não existem dois textos iguais, que se repitam; pode é haver mais do que uma reprodução de um mesmo texto. Desta forma, a manifestação do ridículo é a manifestação subjectiva e individual, em oposição ao carácter universal das cartas de amor. São cartas de amor toda a correspondência que exprime esse sentimento; são gestos de amor todos os gestos que exprimem esse sentimento; todas essas cartas e todos esses gestos são ridículos, mas cada um é ridículo

¹⁹⁴ Álvaro de Campos. “Todas as Cartas de Amor são Ridículas” in: *Poemas de Fernando Pessoa*. Selecção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão, Janeiro de 2006, p.171

¹⁹⁵ E este adjetivo levanta algumas questões: *é-se* ridículo ou *parece-se* ridículo? Isto é, a ridicularidade é uma característica do indivíduo, *é-lhe* intrínseca, ou pode, simplesmente, em alguns momentos, parecer-se ridículo? A segunda hipótese parece ser a mais provável, porque o ridículo só o é ou aos olhos de terceiros ou aos olhos do próprio numa situação que exige distanciamento, que remete para o passado (para a memória: a afirmação “sou ridículo” significa, na verdade, “naquele momento fui ridículo”).

¹⁹⁶ Isto é, existe um conjunto finito e geral (igual para todos) de palavras dentro de uma determinada cultura.

¹⁹⁷ Esse conjunto de palavras que compõe uma língua permite uma combinação potencialmente infinita dessas mesmas palavras.

à sua maneira. Isto é, cada um exprime o ridículo do amor de forma muito particular.
Mas o poema também diz:

Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

(...)

A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.¹⁹⁸

A introdução da adversativa implica uma mudança no discurso: ridículos são afinal todos aqueles que nunca escreveram uma carta de amor, o que significa que todos os gestos de amor são ridículos mas que quem os realiza não o é. Por oposição, é, na verdade, quem nunca preconizou este gesto de amor a “criatura” ridícula, o que implica uma adequação, uma naturalidade, do acto de amar inerente ao ser humano. Dá-se assim uma submissão da reflexão ao sentimento: os gestos e as acções de amor são, pela sua natureza, irreflectidas —, e aí reside a sua contradição, a sua ridicularidade. O amor é irreflectido e só em contraposição com a reflexão se torna ridículo. Então, o amor, enquanto acto ridículo, é fundamental para uma deposição da reflexividade do sujeito: para que haja a possibilidade de despertar uma espécie de outro *eu* que actua não consoante o pensamento, a possibilidade, mas consoante o desejo, a necessidade. Neste ponto, todos aqueles que nunca sucumbiram à impulsividade do amor são ridículos no sentido mais mesquinho da palavra, isto é, insignificantes. É por isso que o que o sujeito poético vai considerar verdadeiramente ridículo são as memórias dessas cartas de amor: há um distanciamento temporal entre o acto de amor realizado no passado, — as cartas de amor —, e a memória desse acto. Esta distância é mediada pelo esbater da impulsividade sentimental que o levou a realizar o acto de amor. Deste modo, o distanciamento pode dar-se de duas formas: no sentimento do sujeito que com o passar do tempo perde força, transformando a imagem da amada, enquanto objecto de amor, na imagem de apenas mais uma mulher, e, neste sentido, as cartas de amor passadas

¹⁹⁸ *Ibidem.*

tornam-se ridículas porque a correspondência amorosa não encontra no receptor, na amada, um motivo válido para o seu conteúdo, ou seja, as cartas, esbatendo-se o sentimento amoroso, perdem o seu sentido (porque, na verdade, os gestos de amor fundam-se no sentimento e não no amante ou na amada); ou as memórias desse gesto de amor tornam-se simplesmente ridículas porque são irrepetíveis, o que implica uma individualização e uma subjectivação de cada gesto ridículo —, gestos que, por não terem uma adequação universal, se perdem na irrecuperabilidade do sentimento original que os criou.

Ora, este monumento ridículo do amor vai, em *Nome de Guerra*, ganhar forma através de três perspectivas diferentes. A primeira coloca o protagonista no papel de observador:

Vinha um rapaz de um lado e uma rapariga em sentido contrário. Quanto mais se aproximavam mais parecia que iam ter um choque. Efectivamente, apesar de ambos verem muito bem a direcção em que o outro seguia, chocaram-se e não foi ao de leve. Estava-se à espera de um grave conflito. Mas não. Aquele choque fê-los rir e continuar cada um o seu caminho com a mesma pressa com que vinham, mas com a diferença de que olhavam agora repetidas vezes para trás. Quando já se tinham afastado um bom bocado, deram ambos uma grande volta, que vinha ter ao mesmo sítio. Aí pararam em frente um do outro. O rapaz tirou o chapéu, apertaram as mãos e riram-se muito. E lá foram os dois a par, esquecidos de que iam com pressa.¹⁹⁹

Este episódio é cómico porque reside numa contradição, e nesse sentido é também ridículo. Um acto ridículo de amor. Dois estranhos, um rapaz e uma rapariga, que caminham em sentidos opostos, com pressa, que se apercebem que vão chocar um com o outro mas nenhum se desvia. Desviarem-se, um ou outro, para desimpedir o caminho e evitarem o choque seria a resposta mais natural a esta situação. Desviar-se o homem para dar passagem à mulher seria a resposta social. No entanto, nenhuma destas hipóteses se realiza. Em vez disso colidem violenta e propositadamente um com o outro. Vendo apenas deste prisma, esta situação provoca hilaridade, é cómica. Depois, quando se esperava que do choque resultasse o conflito ele não se dá, em vez disso o rapaz e a rapariga sorriem. E estamos perante outro elemento surpreendente. Mas o ridículo chega verdadeiramente depois: os dois seguem caminho, com pressa, o que indica que têm um

¹⁹⁹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.43

propósito, — isto é, que têm uma obrigação a cumprir, que se dirigem a algum sítio de relativa importância —, apenas para voltarem para trás e seguirem juntos “esquecidos de que iam com pressa”. Isto é verdadeiramente ridículo aos olhos de uma terceira pessoa, porque está desenquadrado dos padrões institucionalizados correntes, e é por isso que os gestos dos dois transeuntes são imprevisíveis, são gestos de amor. O facto de se terem encontrado altera o rumo que tinham tomado com pressa, e o local para onde se dirigiam com pressa é relegado para segundo plano perante este encontro. Em certa medida, podemos afirmar que há uma relativização das obrigações — e estas tendem a ter um carácter social, universal —, em face à relação, que adquire, assim, um carácter de tipo absoluto e subjectivo. Então, a relação vai permitir a superiorização do subjectivo ao universal.

No segundo caso, Antunes vai estar inserido no episódio ridículo, sendo um dos elementos da relação:

Mas o seu pensamento foi interrompido por uma discussão que subia à porta da escada. A Judite saiu da cama completamente nua e foi encostar o ouvido ao buraco da fechadura. O Antunes ouvia as vozes crescerem, mas não sabia senão que a Judite estava a escutar. Aquela posição da mulher nua chocou-o. Viu segredos na vida, coisas escondidas, segundos sentidos, combinações, mistérios.²⁰⁰

Relembramos que foi a visão do corpo nu de Judite que levou Antunes a querer mergulhar na realidade, a querer pertencer à multidão. Agora, neste exemplo, o corpo nu de Judite assume um novo sentido para o protagonista, torna-se a expressão de um gesto grotesco, ridículo. Para Antunes a mudança é tremenda. Se no primeiro momento, “aquele corpo nu de mulher foi o mais belo espectáculo que os seus olhos viram”²⁰¹, agora, o corpo da mulher debruçada sobre a porta, espreitando a fechadura, assume uma posição ridícula, que lhe revela os “segundos sentidos” que a relação pode assumir. Nesta fase, este distanciamento de Antunes, ainda que esteja na presença de Judite, permite-lhe compreender o ridículo da situação em que se encontra, porque a reflexão de Antunes actua como uma espécie de terceira pessoa na relação, um olhar que vem de fora da intimidade. O sentimentalismo imediato, o gesto irreflectido de amor, começa a dissipar-se em Antunes, e Judite deixa de ter aquele valor superlativo do objecto de

²⁰⁰ *Ibidem*, p.73

²⁰¹ *Ibidem*, p.37

amor para passar a ser apenas Judite, tornando evidentes os seus defeitos. É a primeira morte de Judite em Antunes, a primeira morte da amada, muito diferente da fase inicial da relação quando “o seu entusiasmo o levava a prometer-lhe casamento”²⁰². Assumindo agora o ridículo da sua relação com Judite, Antunes “via que a sua mulher não podia escutar às portas, que a sua mulher não tinha nada que indagar dos buracos das fechaduras”²⁰³. Judite é já uma memória em Antunes e torna-se assim ridícula aos seus olhos, inadequada.

A terceira perspetiva é a do universal relativamente à relação de Antunes e Judite, personificada em D. Jorge. No capítulo XLIII de *Nome de Guerra* o protagonista vai cruzar-se com D. Jorge à saída do clube e vem a saber que ele tinha mandado os parabéns à Judite por “andar com o «Escarrado»”²⁰⁴. Esta afirmação confirma a imagem negativa que essa multidão, à qual Antunes desejava pertencer, tem do seu relacionamento com uma mulher de classe inferior. É curiosa esta posição, visto que D. Jorge tinha forçado este desenlace ao “aprisionar” o casal no mesmo quarto. Contudo, numa perspectiva estritamente universal, há o manifesto desagrado que aquilo que deveria ser apenas um caso, uma relação transitória, tenha assumido, pelo menos aos olhos exteriores, um carácter mais sério e permanente. O ridículo é, neste caso, na perspectiva social, a junção de duas pessoas de meios completamente distintos: “[love] it is just as ludicrous whether I find a princess or a servant girl, and if it is not ludicrous, then it is not ludicrous to love a servant girl”²⁰⁵. Portanto, a sociedade, ao discriminar uma relação entre pessoas de meios opostos, considerando Antunes enquanto ser absoluto, que, apesar do seu desfasamento em relação à multidão, goza do prestígio da sua condição social, e Judite inadequada a ele, coloca esta relação no campo do ridículo e, mais uma vez, fora do universal, fora da norma:

If the colloquialism that a woman is only half a person is taken seriously, she would not be at all comic in erotic love. But the man who has enjoyed social esteem as a whole man becomes comic when he suddenly begins to run around and thereby betrays that he is but half a person. The more one think about it, the more ludicrous it becomes, for if the man actually is a whole, then he

²⁰² *Ibidem*, p73

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.114

²⁰⁵ Kierkegaard, Søren. *Stages on Life's Way*. p.37

certainly does not become a whole in erotic love, but he and the woman become one and the half.²⁰⁶

A compreensão do elemento ridículo da sua relação com Judite permite a Antunes compreender o elemento subjectivo que persiste no universal.

Neste contexto, a experiência erótica vai ganhar os contornos de uma experiência interior, transformando a tipologia geral do personagem numa tipologia individual. O acto de sedução torna-se na primeira afirmação de uma liberdade egótica do *eros* que vai romper com a lógica das normas morais e sociais. É então evidente que se trata de construir um absoluto (através da interiorização) do acto de sedução, desenvolvendo-se um erotismo espiritual. Esta força erótica é atravessada por emoções intensas (êxtases, angústias) capazes de elevar a uma segunda potência a subjectividade do pensador-tipo, ao ponto de se desenhar a decadência dos preceitos normativos da moral social, completando-se a supremacia do estético sobre o ético²⁰⁷. Esta relação, à medida que vai ultrapassando a simples afeição mútua, excede a teia normativa e de valores que tentam enquadrá-la (tais como os actos institucionais), e exige, consequentemente, um despojamento ou uma recusa da ética.

²⁰⁶ *Ibidem*, p.43

²⁰⁷ O ético, neste sentido, é o universal.

VI

O segundo nascimento de Antunes: uma existência estética

Vimos no quarto capítulo o modo como a educação tem influenciado a forma de Antunes estar na vida, considerando este “estar” na sua expressão paradoxal que é consubstanciada na ausência; isto é, até conhecer Judite, até a ver nua, Antunes estava dentro da existência, mas fora da vida, perseguindo uma idealidade determinada não por ele mesmo mas pela sua educação. Recordemos o desejo de Antunes: “o que ele queria era ter contacto com a multidão, fazer parte dela, das massas ignorantes e inconscientes, ter a inconsciência e a ignorância dos que nada sabem e vivem assim mesmo”²⁰⁸. Portanto, o que Antunes desejava era pertencer à multidão, fazer parte da realidade, estar na vida, ou, por outras palavras, estar no “imediato na sua imediaticidade”²⁰⁹. Ora, este estar na vida, este contacto com o imediato, implica, no sujeito, uma suspensão de si próprio enquanto ser existencial, para que se possa reinscrever numa realidade fora de si. É a entrada de Antunes na esfera estética da existência, em que “one immediately is what one is, because reflection never reaches so high that it reaches beyond this”²¹⁰. Isto significa que o indivíduo se vai fundar numa possibilidade existencial caracterizada pela instabilidade, pela dissolução, pela indeterminação, inconstância, mutabilidade e fugacidade. Atendendo a estas características, é fácil compreender por que Antunes procura fundar-se na realidade através da relação erótica com Judite, ou não fosse ela caracterizável na sua instabilidade, inconstância, indeterminação etc., levando o protagonista a confundi-la com a própria realidade.

Posto isto, devemos procurar delimitar as fronteiras do estético em termos teóricos, o que atendendo às suas características se revela uma tarefa hercúlea, já que o estético, encontrando-se fora da norma e do indivíduo²¹¹, pode confundir-se com várias formas de se estar na existência, podendo até, em última análise, conter algumas características dos estádios ético e religioso, porque o indivíduo que se encontra esteticamente determinado é o indivíduo que se funda fora de si mesmo, fundando-se,

²⁰⁸ Negreiros, Almada. *Nome de Guerra*. p.46

²⁰⁹ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.105

²¹⁰ Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. p.191

²¹¹ *Ibidem*, pp.167-168

assim, no desespero²¹², seja ele finito ou infinito. Por isso, o desenho deste capítulo centrar-se-á no estético enquanto um estádio que se concretiza no desejo, adquirindo duas formas: o estético imediato e o estético reflexivo.

O estético imediato vai ser definido por Kierkegaard num texto chamado “Estádios Eróticos Imediatos”²¹³, onde o autor se serve de uma figura extremamente idealizada como símbolo mítico do estádio estético imediato, Don Juan, principalmente na sua versão musical elaborada por Mozart, na ópera *Don Giovanni*. A música, nesta peça musical, é a linguagem do sensual e Don Juan é o mais perfeito objecto musical por incorporar o ideal da sensualidade. Isto porque “a ideia mais abstracta, que é pensável, é a da genialidade sensual”²¹⁴ e a unidade perfeita entre esta ideia e a forma que lhe corresponde é *Don Giovanni*:

(...) a genialidade sensual é uma força, um tempo, impaciência, paixão, etc., em todo o seu lirismo, de tal modo que não ocorre todavia num único momento, mas numa sucessão de momentos, pois se ocorresse num único instante podia ser reproduzida ou pintada.²¹⁵

Portanto, só na sua representação musical é que Don Juan pode ser apresentado enquanto símbolo de uma estética absolutamente imediata, porque “na sua mediatez e reflexividade no outro, entra no domínio da linguagem e acaba por ficar sob determinações éticas”²¹⁶. Ora, o estético, na sua forma mais pura, foge de todos os tipos de enquadramentos éticos possíveis, categorizando-se numa espécie de pré-ética, como uma categoria moral abortada, porque a determinação estética do imediato encontra-se apenas no momento, e por isso fora da reflexão:

A genialidade sensual é pois o objecto absoluto da música. A genialidade do sensual é absolutamente lírica e explode na música com toda a sua impaciência lírica; está, designadamente, determinada espiritualmente e por isso é força, vida, movimento, permanente desassossego, permanente sucessão, mas este desassossego, esta sucessão, não a enriquecem, ela permanece

²¹² Vide. Capítulo III, “Antunes: o desespero, a imaginação, a realidade”.

²¹³ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. pp. 81-171

²¹⁴ *Ibidem*, p.93

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*, p.100

constantemente a mesma, não se desdobra, antes irrompe explosivamente num só fôlego.²¹⁷

É um movimento sucedâneo que parece não ter origem nem fim, que surge e desaparece quase num único momento que é em si uma pura presentificação de si próprio, da ocasião²¹⁸: é o imediato.

É esta forma estética de se estar na existência que se vai concentrar toda em D. Juan, e que é descrita por Kierkegaard em três estádios que não são autônomos uns dos outros, mas que através da sua reunião constituem um único estádio imediato:

Os diferentes estádios tomados no seu conjunto constituem o estádio imediato e tornar-se-á inteligível a partir daqui que os estádios enquanto singulares são mais uma manifestação de um predicado, de molde a que todos os predicados se precipitem na riqueza do último estádio, pois este é o estádio propriamente dito. (...) Acima de tudo, não terá, no entanto, de pensar-se em diferentes patamares de consciência, pois nem mesmo o último alcançou ainda consciência; estou sempre a tratar do imediato na sua imediaticidade.²¹⁹

O primeiro estádio imediato²²⁰ é aquilo a que poderíamos chamar de estádio da inércia, em que surge, no sujeito, um despertar para o sensual que é só por si incapaz de potenciar o movimento, provocando-lhe uma espécie de profunda melancolia. Esta relação aproxima-se e afasta-se simultaneamente do sensual, porque aquilo que se vier a tornar objecto de desejo, é-o, inicialmente, sem que o desejo o tenha verdadeiramente desejado, havendo, portanto, uma aproximação não ao objecto de desejo propriamente dito, mas ao reflexo por ele emitido. O que se deseja penetra no desejo sem que este movimento seja voluntário, ou seja, sem que ocorra pela força do próprio desejo. Assim, o objecto de desejo que ainda não é desejado coloca-se diante do desejo que, precisamente por ser incapaz de desejar, se torna melancólico. Neste estádio o desejo ainda não é verdadeiro desejo, mas apenas pressentimento, sonho, ou desejo em devir:

²¹⁷ *Ibidem*, p.107

²¹⁸ “A ocasião é então, de uma só vez, o mais significativo e o menos significativo, o supremo e o ínfimo, o mais relevante e o mais irrelevante. Sem a ocasião nem sequer acontece propriamente nada e, no entanto, a ocasião nem faz parte do que acontece. A ocasião é a última categoria, a autêntica categoria da transição da esfera da ideia para a realidade”. *Ibidem*, p.274

²¹⁹ *Ibidem*, p.110

²²⁰ *Ibidem*, pp.111-115

O desejo, que neste estágio está apenas presente como um pressentimento de si mesmo, fica pois sem movimento, sem desassossego, é apenas suavemente agitado por uma inexplicável emoção interior, e tal como a vida da planta está presa à terra, assim está ele mergulhado em tranquilo anseio presencial, absorto na contemplação, e não é capaz de esgotar o seu objecto em sentido mais profundo e, contudo, esta falta de objecto não é objecto seu, pois estivesse ele prontamente assim em movimento e, então, seria determinado.²²¹

Deste modo, o desejo limita-se a sonhar melancolicamente com um objecto que ainda não o é, não saindo, por isso, do mesmo lugar, já que todos os seus movimentos são ilusão, imaginação, tornando-se nada, ou confundindo-se desejo e desejado num único objecto: “O desejo e o desejado ficam unidos na unidade que há em serem ambos *neutrius generis*”²²².

No segundo estágio²²³, o desejo ardente desperta tão estridentemente que se separa do objecto, criando desta forma um objecto para o desejo, “mas este movimento do sensual, este abalo telúrico, abre por um instante uma infinita fissura entre o desejo e o respectivo objecto”²²⁴. Esta separação arranca o desejo do seu repouso, da inércia substancial em si mesmo, potenciando que o objecto deixe de entrar na determinação dessa substancialidade²²⁵ para se fragmentar numa determinada multiplicidade:

O desejo acorda, o objecto voa, múltiplice na sua manifestação, o anseio desliga-se do solo e entrega-se à deambulação, a flor recebe asas e, inconstante e incansável, esvoaça para cá e para lá. O desejo orienta-se na direcção do objecto, movendo-se ao mesmo tempo para dentro de si mesmo (...).²²⁶

Assim sendo, o desejo desperta para a descoberta, que não se encontra ainda plenamente no objecto mas naquilo que é múltiplo, porque é precisamente no múltiplo que o desejo procura o objecto que quer descobrir, e “é assim que o desejo é acordado, mas não está determinado como desejo”²²⁷. A força que inicialmente separou desejo e

²²¹ *Ibidem*, p.113

²²² *Ibidem*, p.114

²²³ *Ibidem*, pp.115-121

²²⁴ *Ibidem*, p.116

²²⁵ *Ibidem*, p.117

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

objecto não é duradoura e, depois dessa separação, o desejo limita-se a procurar aquilo “que é capaz de desejar, mas não o deseja”²²⁸.

O terceiro estágio²²⁹ é a união resultante dos dois estádios anteriores, e é precisamente denominado como “estádio «D. Juan»”²³⁰, no qual o desejo está determinado como desejo absoluto, “é a incarnação da carne, ou a inspiração da carne pelo genuíno espírito da carne”²³¹, isto é, no terceiro estágio o desejo possui (e esgota) em absoluto o objecto de desejo. Assim, esta visão tripartida do estético imediato é definida pelo que *sonha* no primeiro estágio, o que *procura* no segundo e o que *deseja ardentemente* no terceiro²³².

Já vimos como é a visão de Judite nua que desperta Antunes para o desejo, o que não significa que o mergulho do protagonista no imediato da existência se dê no momento em que se une a Judite. Na verdade, o segundo nascimento de Antunes, o seu nascimento estético, acontece muito antes de iniciar a relação com Judite, efectivando-se numa gradação crescente que passa por estas três fases do imediato.

É, portanto, ao ver pela primeira vez um corpo nu de mulher que Antunes desperta para o sensual, mas este despertar é só por si insuficiente para levar o protagonista a agir, para potenciar o movimento, mergulhando-o numa profunda melancolia. É a primeira fase do seu segundo nascimento, na qual Antunes apenas divaga (ou sonha) não se centrando objectivamente em Judite enquanto objecto de desejo, mas no reflexo emitido por Judite, ou seja, sonha não com a mulher mas com aquilo que ela idealmente representa, que é, na sua perspectiva, a realidade, a multidão:

Em três cenários diferentes passava-se um conto na sua cabeça: uma terra de província, um clube da cidade e um quarto de cama. (...) // No segundo cenário eram inúmeros os personagens, todos em movimento: frequentadores de clubes, homens e mulheres, o Antunes no meio deles (...). // No terceiro cenário, dois únicos personagens: um rapaz e uma rapariga. O rapaz despia a rapariga, que estava como morta, e meti-a dentro da cama e depois fechavam-lhe a porta por fora.²³³

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*, pp.121-124

²³⁰ *Ibidem*, p.121

²³¹ *Ibidem*, p.125

²³² *Ibidem*, p.117

²³³ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.37

Este exemplo é retirado do capítulo XIV de *Nome de Guerra*, que se intitula, precisamente, “À segunda vez que se nasce, assiste-se ao próprio nascimento”²³⁴, iniciando-se aqui o percurso estético do protagonista. Mas, como já referimos, este percurso não se inicia com a concretização da relação Antunes-Judite, mas começa, em vez disso, com o despertar do desejo no protagonista, um desejo imediato que não tem ainda propriamente objecto, senão veja-se: Antunes imagina três cenários diferentes, o primeiro na província, o segundo incide sobre a vida nocturna lisboeta e o terceiro num quarto em que um rapaz despe uma rapariga; o primeiro cenário representa o passado, um espaço que pertence a uma determinada idealidade; o segundo representa, para Antunes, a realidade e a multidão; o terceiro é a distância que medeia o primeiro e o segundo cenários, porque desenha o confronto paradoxal do protagonista, isto é, Antunes despe Judite e depois distancia-se, quando a sua vontade era “ter[-se] ajoelhado a seus pés, abraçar-lhe o corpo contra si”²³⁵, e este momento em que há uma ausência de movimento por parte de Antunes é elucidativo da distância que o separa “das massas ignorantes e inconscientes”²³⁶. Neste sentido, há, por parte do protagonista, um despertar para o sensual que não tem a força suficiente para o induzir ao movimento, para o induzir a perseguir essa sensualidade, porque Judite, objecto de desejo, surge, de início, sem que Antunes a tenha desejado, e é por esse motivo que a primeira aproximação do protagonista, a primeira forma que assume o desejo, não é a de Judite, mas aquilo que ela aparenta representar: “Judite não é uma mulher, é a própria realidade”²³⁷. Então, neste primeiro momento, Antunes limita-se a sonhar com uma virtualidade do desejo, com um pressentimento, que se coloca diante dele, mas que Antunes ainda não é capaz de desejar, tornando-se por isso melancólico: “Ele via em pessoa no seu pesadelo essa maldição possível de ter vindo a este mundo e não ter feito parte da vida”²³⁸. Consequentemente, desejo e desejado são, um para o outro, “*neutrius generis*”²³⁹, isto é, na sua impossibilidade e nas suas diferenças aproximam-se de tal forma que se anulam. Antunes é uma possibilidade abstracta da idealidade e Judite é o oposto, é toda ela a concretização da própria realidade; mais ainda: a sensibilidade de Antunes chega a parecer quase feminina, enquanto que as características de Judite²⁴⁰ são

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*, p.38

²³⁶ *Ibidem*, p.46

²³⁷ *Ibidem*, p.76

²³⁸ *Ibidem*, p.39

²³⁹ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.117

²⁴⁰ A caracterização de Judite será feita no capítulo VII desta dissertação.

masculinas; e é este distanciamento que é em simultâneo uma aproximação que levam desejo e objecto a anularem-se, a confundirem-se num só.

Passando esta primeira fase do *sonho*, surge o desejo ardente de querer pertencer à categoria do imediato através de um simples pensamento: “— A mulher!”²⁴¹. Este despertar do desejo permite a entrada no segundo estágio do imediato, em que a violência da conclusão consubstancia-se na criação de um objecto de desejo, o que significa que se dá a separação da unidade constituída por desejo e desejado, direccionando-se o desejo não para um objecto singular mas para um múltiplo. E, repare-se, que a conclusão do protagonista se dirige para o género (a mulher), que representa um conjunto, um múltiplo, e não para um singular (que seria: a Judite). Esta separação vai despertar o desejo do seu repouso, da substância do sonho, arrancando o objecto à determinação dessa substancialidade. Deste modo, Antunes desperta para a descoberta, para o estágio do que *procura*, ainda não se centrando plenamente no objecto, mas procurando o objecto no múltiplo. É, nestes termos, curioso que o capítulo XVI se intitule “Cada um vai atrás da sua ideia, ou é a sua ideia que vai atrás de cada um?”²⁴², porque nesta passagem Antunes vai literalmente procurar Judite, começando precisamente pelo múltiplo, o clube: “Uma força alheia e irresistível obrigou-o a ir ao clube”²⁴³. É à porta do clube que o protagonista a vai encontrar a discutir com o porteiro por este não a deixar entrar. Terminada a discussão, Judite começou a afastar-se e Antunes foi atrás dela:

Quando ela desapareceu na esquina, o Antunes começou a andar naquela direcção. Ele chegou à esquina precisamente quando a rapariga já ia na outra. O Antunes começou a andar depressa. Ainda pensou em correr, mas apressou apenas o passo. Ao chegar à travessa, a rapariga ia mesmo a voltar no fim do quarteirão. Então o Antunes alargou o passo o mais que pôde, sem correr, e ao dobrar a esquina ia chocando com uma pessoa que vinha em sentido contrário. Como não havia maneira de a ver, deu uma corrida até ao fim do passeio e, uma vez na esquina, como não a visse ainda, continuou a correr.²⁴⁴

Nesta passagem, Antunes, mais do que procurar, persegue o objecto que ainda não deseja mas que deseja desejar. Contudo, a força que inicialmente provocou a cisão

²⁴¹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.39

²⁴² *Ibidem*, p.40

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*, p.41

entre desejo e desejada não é suficiente para que Antunes continue a perseguir infinitamente a sua ideia, obrigando-se a desistir temporariamente: “O seu juízo repreendia-o duramente por causa do seu procedimento inconsciente. Fez um esforço dos nervos sobre os músculos para ter vontade de ir imediatamente para o hotel e, com efeito, o seu estado inconsciente foi instantaneamente substituído pelo esforço daquela decisão (...)”²⁴⁵. De qualquer forma, este contra-tempo não é suficiente para extinguir em Antunes o desejo que, no dia seguinte, vai retomar o seu propósito, centrando-se mais uma vez no múltiplo que assume os contornos do género feminino: “Um rancho de varinas, ao passar por ele, deu uma grande gargalhada, a um tempo e sem combinação. Aquilo era com ele.”²⁴⁶

Convém, no entanto, denotar que não é por Antunes se encontrar no estágio da *procura* que os elementos que constituem o primeiro estágio, principalmente a melancolia, se irão dissipar ou extinguir no protagonista. Muito pelo contrário, nesta fase, em que o protagonista procura o seu objecto de desejo, a expressão melancólica do sonho vai dirigir-se no sentido de *procurar* definir um objecto de desejo e, em Antunes, esta melancolia ganha expressão na comparação entre as duas mulheres que fazem actualmente parte da sua vida, Maria e Judite:

As imagens destas duas mulheres sobrepunham-se e faziam coincidir os seus contornos numa única figura que torturava o coração de Antunes. (...) Pouco lhe importava saber se o seu desejo era detestável desde o momento que o soubesse. Se o fosse, talvez não procedesse segundo o seu desejo, talvez não fosse leal para com a sua atracção, não o seria, jurava que não o seria. Mas queria saber exactamente qual era o seu desejo.²⁴⁷

Este excerto é paradigmático daquilo que temos até aqui vindo a defender, visto que não só revela o profundo estado de melancolia em que se encontra Antunes, como é um excelente exemplo do despertar do sensual no múltiplo, centrando esse conjunto — o género feminino — nas duas figuras que representam para o protagonista esse potencial, que é a relação erótica, que acende o desejo pelo imediato. Judite e Maria são dois pólos de uma unidade tendencialmente fragmentária que é Antunes, que flutua entre uma espécie de idealidade concentrada em Maria, e entre uma espécie de realidade

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibidem*, p.42

²⁴⁷ *Ibidem*, p.51

imediate concentrada em Judite. Neste ponto, “o desejado repousa no desejo de um modo andrógino, tal como na vida vegetal o macho e a fêmea se encontram numa única flor”²⁴⁸, sendo que esta forma de androginia se reproduz na imaginação de Antunes, determinada numa figura única, feminina, que é constituída pela união dos traços femininos da idealidade de Maria e pelos traços masculinos da realidade de Judite. Nesta fase, então, o desejo surge apenas enquanto potência e “não designa de todo uma relação com o objecto”²⁴⁹, sendo “antes idêntico ao seu suspiro, e este é infinitamente profundo”²⁵⁰. Agora, perante a impossibilidade de possuir este ser andrógino, que por ser uma união de Judite e Maria é inexistente, a opção terá de recair em uma das duas mulheres, sendo que esta opção não representa em si uma verdadeira “escolha”, porque escolher uma de duas possibilidades implica uma dose de reflexividade e consequentemente uma abolição do imediatismo do desejo. Deste modo, ou Antunes opta pelo “amor determinado eticamente”²⁵¹, concretizado em Maria, que “é de facto absolutamente não-musical”²⁵², e portanto absolutamente não imediato, ou opta por um reino em que não habita “a sobriedade do pensamento, nem os afadigados afazeres da reflexão”²⁵³, escolhendo antes as “vozes elementais da paixão, o jogo da volúpia, o ruído bravio da embriaguez”²⁵⁴, concretizado em Judite. Mais uma vez, o exemplo supra-citado é elucidativo, porque Antunes “queria saber exactamente qual era o seu desejo”, e descobrindo-o acaba por tornar-se inevitável segui-lo, preferindo ser leal ao seu desejo em vez de ser eticamente leal à rapariga que namora e não namora²⁵⁵.

O salto de Antunes para o terceiro estágio do desejo acaba por acontecer quase casualmente, quando ele se encontrava no clube, já fora de horas, e em vez de ser o protagonista a ir ao encontro de Judite, é a realidade que vem ter com ele:

(...) a rapariga aparecia de novo à porta da sala e sem se deter vinha direita à mesa do Antunes, tão serena como se viesse ter com um amigo de todos os dias. Os passos lentos e propositadamente indiferentes. De cada passo que dava o corpo virava-se para os

²⁴⁸ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.113

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*, p.120

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*, p.126

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.20

lados, como se fosse de cada vez mudar de direcção. Só parou na mesa de Antunes, a deixar a mesa vincar-lhe as coxas (...) ²⁵⁶

É a partir deste momento que o desejo adquire definitivamente o seu objecto, sendo que é o objecto que se singulariza perante o desejo, redefinindo-se o múltiplo em singular. Assim, a escolha, a opção, não pertence ao desejo, pois não há qualquer momento de reflexão, havendo apenas uma sequência de episódios imediatos nos quais o objecto, neste caso Judite, ensina o desejo, Antunes, a desejar: “Anda cá! Deu-lhe espaço na cama e fê-lo obedecer como um petiz. — Deita-te aqui ao lado da tua Judite.” ²⁵⁷. E assim, com este gesto de se deitar ao lado de Judite, entra Antunes no estádio em que *deseja ardentemente*.

Interrompamos aqui um momento esta análise para nos debruçarmos sobre esta sedução. Quem seduziu quem? Terá sido Judite a seduzir Antunes, ou terá sido o contrário? De facto, a forma como a relação Antunes-Judite se inicia é demasiado abrupta para se perceber exactamente a quem coube a iniciativa, a quem coube o primeiro gesto de sedução. Se por um lado, no exemplo que vimos anteriormente, parece ter sido Judite a comandar a situação, por outro, recordamos que até aqui era Antunes quem vinha a procurar incessantemente Judite. Kierkegaard, referindo-se a D. Juan, escreve assim:

Para ser sedutor, é sempre necessário ter uma certa reflexão e uma certa consciência e, assim que elas estão presentes, pode então ser este o lugar para falar de maquinações, e de ciladas astutas. Falta a D. Juan esta consciência. Por isso, não seduz. Deseja ardentemente, e esse desejo produz um efeito gerador de sedução; nesta medida, ele seduz. ²⁵⁸

Ora, se é verdade que a Antunes não lhe falta “uma certa reflexão e uma certa consciência”, também não é por as ter que podemos afirmar que Antunes seduz Judite através de “maquinações” ou “ciladas”, ou que recorre sequer a algum expediente ligado à arte de seduzir. Relembramos que Antunes “não foi criança na idade de ser criança, não foi selvagem na idade de ser selvagem, não foi violento na idade de ser

²⁵⁶ *Ibidem*, p.60

²⁵⁷ *Ibidem*, p.66

²⁵⁸ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.135

violento, não errou em todas as idades de errar”²⁵⁹, e esta inexperiência impede-o de saber como agir no sentido de conquistar a mulher. Falta a Antunes a consciência da sedução para ser capaz de ser ele a seduzir Judite. Significa isto que foi Judite quem seduziu Antunes? Não, nem por isso. Talvez seja correcto afirmarmos que Antunes deseja ardentemente Judite, ou deseja ardentemente a realidade, o que significa exactamente a mesma coisa, porque, como já afirmámos, para Antunes, Judite é a realidade, e é este desejo que, aliado à inexperiência e ingenuidade do protagonista, “produz um efeito gerador de sedução”, sendo, nessa medida, Antunes quem seduz Judite.

Posto isto, retomemos a análise do terceiro estágio imediato pelo qual Antunes passa. Dissemos que este estágio se definia por *desejar ardentemente*, e de facto, este momento existencial de Antunes concretiza-se num curto espaço temporal, em que a incidência do imediato na sua vida se revela na plenitude, circunscrevendo-se aos primeiros dias da sua relação com Judite e a um capítulo que convenientemente se intitula “Finalmente na sua nova vida começa a prosa”²⁶⁰. Este título revela essencialmente duas coisas: primeiro, que se dá uma mudança substancial na vida de Antunes, e veja-se que neste momento ele já se encontra numa nova fase da sua existência, que o autor de *Nome de Guerra* intitulou de “Segundo Nascimento”, mas, ainda assim, dentro deste segundo nascimento, dá-se uma mudança que marca o início da prosa, isto é, que marca o início da narrativa da vida de Antunes, o que significa que, até aqui, na vida de Antunes ainda nada tinha acontecido que fosse relevante o suficiente ao ponto de poder ser narrado. A prosa começa portanto ao mesmo tempo que começa a sua relação com Judite, num passo dado de forma segura para fora da sua educação:

Durante esses cinco dias tiveram a noção de viver no céu: Ele e a Judite, os dois só no mundo, longe de todos, eram verdadeiramente felizes. Eles próprios faziam troça um do outro por terem dormido a primeira noite cada um para o seu sítio. Não havia uma contrariedade, um dissabor, nada, tudo corria admiravelmente, com uma intimidade natural e cheia de graça, um acordo perfeito em todas as coisas. O Antunes sentia no corpo um bem-estar de quem vive em liberdade.²⁶¹

²⁵⁹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.45

²⁶⁰ *Ibidem*, p.68

²⁶¹ *Ibidem*.

Nestes primeiros dias de relação está patente a admiração que Antunes nutre por Judite, numa espécie de encantamento que descreve precisamente a noção de desejo, e a forma como o desejo se concretiza no seu objecto. É, no entanto, curioso que este desejo, que inicialmente se concentrava todo na realidade e na multidão, tenha levado o protagonista a afastar-se dessa realidade do dia-a-dia: “Antunes nem reparava que havia precisamente cinco dias que nunca mais tornara a ver a luz do sol, que as portas de dentro das janelas nunca mais se abriram, que viviam de noite e dormiam de dia”²⁶². Este distanciamento da vida regular, este viver “ao contrário da vida”²⁶³, é também a expressão da distância entre uma forma de existência estética e uma forma de existência universal. Ao viver exclusivamente com e para Judite, Antunes afastava-se cada vez mais das obrigações que lhe tinham sido desde sempre impostas pela educação, substituindo-as pela satisfação imediata do prazer: “(...) continuava o bem-estar sem a mais pequena preocupação. Comia-se, falava-se, jogava-se à bisca, dormia-se e tornava-se a fazer as mesmas coisas”²⁶⁴. E esta expressão do imediato, apesar de deixar o protagonista feliz, fá-lo gastar demasiado dinheiro:

Uma vez era um vestido de *soirée* que uma senhora da aristocracia tinha posto uma só vez, outro dia era um casaco de peles muito barato por causa da dona ter que ir para o estrangeiro, uns sapatos da última moda que vinham oferecer à porta muito em conta, meias de seda baratíssimas que nunca mais se apanham por aquele preço, um empréstimo feito a uma irmã precisada, a mesada para o seu querido filhinho, a prestação para a perfumista e muitas outras coisas que infelizmente não podiam esperar.²⁶⁵

Este motivo faz o Antunes hesitar na relação, dá-lhe vontade de “manobrar o travão de descida”²⁶⁶. Para além disso, o desejo ardente que de início eleva a relação a uma constante “lua-de-mel”²⁶⁷ tende a esbater-se e o imediatismo do desejo é substituído pela natureza reflexiva de Antunes. Essa capacidade de reflectir perante a presença de Judite dá-se, como vimos no capítulo anterior, no exacto momento em que Antunes observa Judite nua a escutar à porta, mas este episódio demarca também o

²⁶² *Ibidem*, pp.68-69

²⁶³ *Ibidem*, p.69

²⁶⁴ *Ibidem*, p.70

²⁶⁵ *Ibidem*, p.73

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*, p.69

início do declínio da relação. A repetição diária dos mesmos gestos que visam a satisfação imediata dos desejos e necessidades tendem a relevar o tédio enquanto uma das características do estágio estético, introduzindo-se por isso a novidade, aparentemente contraditória, do esteta reflexivo que substitui o imediatismo da acção por uma recordação poética dessa mesma acção:

Quando me lembro poeticamente, já teve lugar a modificação do que foi vivido e, por essa via, o que foi vivido perdeu tudo o que é doloroso. Para conseguir recordar desta maneira tem de atentar-se no modo como se vive, em especial no modo como se goza. Goze-se logo tudo até às últimas, retirando continuamente o máximo que o prazer pode oferecer e, então, nem se será capaz de recordar, nem de esquecer. Não se tem designadamente de recordar mais nada para além de uma ultra-saciedade que só se deseja esquecer, mas que agora atormenta como uma recordação involuntária.²⁶⁸

Esta ultra-saciedade explica o modo como o desejo enquanto imediato é capaz de esgotar o objecto de desejo, transformando-o numa outra coisa, transformando-o numa “recordação involuntária”. Na sua relação com Judite esta acepção estética surge no preciso momento em que Antunes volta a sentir-se capaz de reflectir. O ressurgir desta capacidade revela que Judite passou de objecto de desejo para objecto esgotado, isto é, significa que a relação de Antunes e Judite foi gozada até uma “ultra-saciedade que só se deseja esquecer”, ou, dito de outra forma, “o Antunes demonstrava que a Judite não era a sua mulher. Quando muito, seria uma mulher que era sua”²⁶⁹. Para que Antunes se mantivesse imediatamente no imediato teria de experimentar uma repetição da diferença, ou seja, teria que começar uma outra relação, semelhante a esta que mantém com Judite, mas com uma nova mulher. Não o fazendo, Antunes entra numa fase reflexiva da sua existência estética, e, como já foi referido, a intromissão da reflexão no estágio imediato implica também a intromissão do ético no estético. Assim, a partir deste momento, começa uma nova fase estética na relação de Antunes com Judite, consubstanciada na dúvida.

Na filosofia de Kierkegaard, a dúvida é definida através de Fausto, que “enquanto reprodução [de D. Juan], contém em si a determinação do espírito”²⁷⁰, enquanto que tanto em D. Juan como na fase imediata de Antunes esta determinação

²⁶⁸ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Priemira Parte)*. p.326

²⁶⁹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.74

²⁷⁰ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.136

pertencia apenas ao corpo e à carne. Ora, Fausto é, nas palavras de Kierkegaard, “um duvidador, um apóstata do espírito que segue o caminho da carne”²⁷¹, exprimindo-se num singular que, por ser de natureza simpatética, tem o desejo de salvar o universal através do encobrimento ou do silêncio:

Só quando se leva Fausto a reverter-se sobre si próprio, só então a dúvida poderá emergir de forma poética, só então ele poderá também descobrir, na própria realidade, todos os sofrimentos que a dúvida contém. Fausto sabe que o espírito suporta a existência, mas sabe igualmente que a certeza e o contentamento em que vivem os homens não se fundamentam no poder do espírito, mas explicam-se facilmente como uma felicidade não-reflectida.²⁷²

A dúvida é a própria expressão do paradoxo existencial, da relação necessidade-possibilidade, finito-infinito, e é a diferença da expressão da humanidade pela carne ou pelo espírito. Fausto escolhe o universal e remete por isso a sua dúvida ao silêncio, o que não a elimina, apenas a alimenta interiormente:

(...) cala-se, esconde a dúvida na alma com maior cuidado do que uma rapariga esconde o fruto de um amor pecaminoso bem fundo no coração, tenta acompanhar o passo dos outros da melhor maneira possível; porém, o que lhe vai dentro é por ele consumido dentro de si, e entrega-se assim ele próprio em sacrifício pelo universal.²⁷³

Ao não verbalizar a dúvida, este Fausto kierkegaardiano protege o universal das suas consequências, da cisão natural que a dúvida provoca, do medo, da angústia, mas protege-os sacrificando-se ele à própria dúvida, interiorizando-a intensivamente, ao ponto de a dúvida lhe destruir a realidade²⁷⁴, porque a dúvida adia a decisão, e a decisão pertence ao campo da realidade e não da reflexão. Mas então a escolha reside não sobre as razões que compõem a dúvida, mas sobre como actuar perante a dúvida, havendo apenas duas possibilidades: ou verbalizá-la, libertando-se desse modo do peso que ela provoca, mas criando a confusão, a mudança; ou remeter-se ao silêncio, deixando que tudo se mantenha inalterável, e sacrificando-se ele próprio à dúvida que o atormenta:

²⁷¹ Kierkegaard, Søren. Temor e Tremor. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores. Dezembro de 2009, pp.172-173

²⁷² *Ibidem*, p.173

²⁷³ *Ibidem*, p.174

²⁷⁴ *Ibidem*, p.175

“Remete-se ao silêncio para se oferecer em sacrifício — ou então fala com a consciência de que tudo confundirá”²⁷⁵. E, escolhendo o silêncio, a dúvida acaba por transformar-se em culpa, e a culpa transformar-se-á consequentemente em desespero: “Cale-se o duvidador por sua conta e risco, e pode decerto estar a agir por generosidade, mas à dor remanescente juntar-se-á uma ligeira *tentação*, pois o universal continuará sempre a atormentá-lo, enquanto lhe diz: havias ter falado; como queres tu ter a certeza de que não foi por causa de uma altivez críptica que tomaste essa decisão?”²⁷⁶

A partir do momento que a dúvida se instala em Antunes, assistimos ao discorrer de um conflito interno, que se prolonga ao longo de cinco capítulos, em que praticamente não existe diálogo entre Antunes e Judite —, o que é representativo do silêncio perante a dúvida, anteriormente referido. A dúvida versa sobre a relação que Antunes mantém com Judite, sobre o futuro potencial da relação, sobre a própria Judite enquanto objecto de desejo, sobre o presente e sobre o passado, sobre a vivência finita e carnal e sobre uma vivência espiritual e, nesse sentido, infinita. Nestes pensamentos, nesta divagações, Antunes começa a reflectir sobre a separação que existe já entre ele e Judite: “Ele verificava que havia já uma separação entre eles, separação que ele não procurara mas viera”²⁷⁷. Esta separação é a diferença essencial que existe entre os dois, e que inicialmente foi “mascarada” pelo fascínio proporcionado pelo imediatismo do erótico. Agora, o protagonista percebia finalmente que apesar de lhe ser “agradável servir de utensílio para a regeneração de uma mulher”²⁷⁸, esta regeneração, para Judite, resumia-se a uma “grande bofetada a muita gente”²⁷⁹. Mantendo-se esta rotina da relação ela resumir-se-ia “a um regime repetido diariamente, sem saída, sem uma crença, sem fê em nenhuma transfiguração, sua, dela ou dos dois”²⁸⁰. Perante a impossibilidade de resgatar Judite dela própria, ou da sua máscara, a única solução parece ser terminar a relação:

Haverá contudo ainda alguma maneira de a trazer ao bom caminho? Não sei; talvez. Mas não serei eu o indicado, porque, sem querer, punha nisso mais desejo do que o essencial. E o que eu pretendo não é para mim, é por ela apenas. Pelo contrário, eu

²⁷⁵ *Ibidem*, p.176

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.74

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

procuro libertar-me dela e, sobretudo, não sentir remorsos de a ter possuído ingloriamente, sem amor (...) ²⁸¹.

Esta decisão — abandonar Judite — acaba por tornar-se ainda mais veemente a partir do instante em que Antunes, numa atitude iminentemente esteta, começa a reparar nas outras mulheres que com ele se vão cruzando: “Via muitas mulheres. Ele reparava que via muitas mulheres” ²⁸². Este olhar atento sobre outras mulheres representa apenas a repetição da diferença anteriormente exposta, visto que a mudança de parceira não representaria obrigatoriamente uma mudança de atitude ou de forma de se estar na existência, porque do que Antunes estava verdadeiramente farto (ou, melhor, entediado) não era da relação em si, mas de Judite: “O Antunes verificava (...) que tinha direito de escolha, que não podia continuar naquele regime de repetição com a Judite, que estava farto de a ver nos seus únicos gestos, que estava sobretudo enfartado da sua companhia (...)” ²⁸³. Este desfile de mulheres revelam-nos um Antunes completamente diferente daquele que até agora vimos, sendo descrito como “um iniciado que se aperfeiçoa na escolha” ²⁸⁴, e a escolha e consequente perseguição e sedução da mulher escolhida é uma das principais características do esteta reflexivo ²⁸⁵. E, contudo, de repente, o desfile termina: “Mas quase de repente aquelas ruas apinhadas de gente esvaziaram-se como no fim de um espectáculo” ²⁸⁶. E as ruas esvaziadas de gente, ausentes da multidão que as caracterizam, despertam em Antunes uma sensação de solidão, uma espécie de regresso àquele momento anterior à sua relação com Judite em que se sentia apartado de tudo e de todos, sendo a impressão de pertencer a Judite aquilo que o vai resgatar desta solidão:

Só? Não. Tinha a Judite. Não vinha consigo mas estava na sua vida. Como uma balança com todos os pesos de um lado e nada no outro prato. O Antunes não sabia quem estava do lado dos pesos: se ele se a Judite. Talvez que os dois juntos fossem a própria balança desequilibrada no seu máximo. Apesar disso, o Antunes sentia subir a saudade no seu coração e faltava-lhe dolorosamente ouvir a presença da Judite. ²⁸⁷

²⁸¹ *Ibidem*, pp.75-76

²⁸² *Ibidem*, p.77

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Vide. Kierkegaard, Søren. “Diário de um Sedutor” in: *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. pp.335-477

²⁸⁶ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.78

²⁸⁷ *Ibidem*.

A dúvida em Antunes dirige então todo o seu sentido para Judite, para uma potencial interpretação das possibilidades, se é que as existem, em relação ao seu futuro com Judite. E o pensamento é constante e flutuante, e deriva numa só questão: ficar ou não ficar com Judite? Esta é a pergunta que se evidencia em todo este espectáculo interior, e não parece, contudo, surgir uma solução viável, uma resposta que se lhe adegue. Mais ainda, Antunes não verbaliza a sua dúvida, não a expõe a Judite — a outra parte interessada —, interiorizando-a, numa permanente reflexão que acaba por provocar, indirectamente, o seu alheamento da realidade, que só se manifesta através da impressão racionalizada de Judite. A dúvida que era anteriormente dirigida para o espírito, para a impossibilidade de o protagonista se concretizar no imediato, é agora dirigida para a falácia da carne e da própria realidade, expondo Antunes à farsa da repetição, ao aprisionamento da ultra-saciedade. O encobrimento da dúvida vai, deste modo, antecipar o fim da relação, mas não antes de a dúvida atingir o seu ponto crítico, culminando num capítulo chamado “O protagonista oferece-nos o espectáculo de um homem em luta livre consigo mesmo”²⁸⁸.

O título do capítulo é por si só sugestivo o suficiente, dando precisamente a entender aquilo que temos vindo até aqui a adiantar, sendo que esta “luta livre consigo mesmo” corresponde à expressão da dúvida no protagonista, uma dúvida que se dirige a Judite, àquilo que Judite representa para Antunes agora, e aquilo que ela poderá representar no futuro, se entre os dois algum futuro fosse possível: “Sozinho no quarto, o Antunes queria adivinhar o futuro. Depois quis adivinhar o presente. A Judite?!...”²⁸⁹. E, na dúvida, acabam por se digladiar dois estádios existenciais que se apresentam enquanto duas possibilidades de futuro: uma exclui Judite, a outra inclui-a na vida de Antunes. A perspectiva que exclui Judite da vida do protagonista é claramente ética, apresentando-se, por isso, na forma de um dever, mas um dever que em vez de existir fora do indivíduo incide particularmente sobre ele próprio, manifestando-se não como o dever universal que suprime a individualidade, mas como um dever do indivíduo consigo próprio, impondo-se a noção de identidade à noção de universalidade: “O meu futuro não é impossível! Com ela é impossível. E eu tenho o dever do meu futuro, o maior dever que eu tenho na minha vida. Um dever forçoso, forçoso como a moral,

²⁸⁸ *Ibidem*, p.83

²⁸⁹ *Ibidem*.

forçoso como a inteligência, forçoso como a própria vida!”²⁹⁰. Isto apesar de Antunes reafirmar a sua paixão por Judite, apresentando-a como insuficiente para a resgatar do abismo da absoluta inautenticidade da sua vida: “Eu gosto da Judite. Gosto dela. Mas a sua vida é impossível. Mesmo que eu fosse um homem capaz de lhe interessar... é impossível. Não há nenhum homem capaz de lhe interessar! Já é tarde para ela”²⁹¹. A outra possibilidade é permanecer com Judite, deixar que tudo se mantenha na mesma, continuar a encobrir a sua dúvida. Os motivos desta hipótese são estetas, e surgem ao protagonista motivados pelo medo, o medo de durante a sua existência ser incapaz de contemplar a vida, habitá-la, estar na realidade, que se apresenta como a sua maior ambição. Antunes não quer perder o que conquistou, ainda que isso o arraste para o desespero e o leve a perder-se dele próprio:

O Antunes, ajustando esta divagação ao seu caso com Judite, achava que era ter medo de viver desistir de a acompanhar. Ora, primeiro que tudo, ele queria viver, e não era barato este seu desejo, o maior de todos os seus desejos. Por conseguinte, ele aceitaria toda a espécie de sem-razões com que o acaso pretendesse dissuadi-lo do seu maior desejo. Ele achava que devia suportar toda a violência dos detalhes, para saber depois aguentar a maior de todas as violências e a mais prolongada: a Vida!²⁹²

Foi já demonstrado que, para Antunes, existir não tem o mesmo significado que viver, e, neste caso, viver é a expressão sintomática da realidade, de se estar imediatamente em contacto com a realidade através do Outro, aproximação essa que ele conhece exclusivamente através de Judite. É nesse sentido que ganha forma o paralelismo entre o “medo de viver” e o desistir de acompanhar Judite, como se ambas as afirmações se revestissem do mesmo exacto significado. Portanto, o medo de Antunes é dirigido não à vida, mas ao facto de a perder se perder Judite, dando a entender que perder Judite seria perder a realidade, o que demonstra que, apesar da sua relação com Judite ser agora desprovida de conteúdo, o simbolismo que Judite tem para Antunes mantém-se inalterável. Daí que, quando ambos decidem ter uma conversa “em que iam falar a sério”²⁹³, Antunes não exponha as suas dúvidas sobre Judite, dirigindo-se a conversa para um confronto entre as responsabilidades éticas implícitas à vida, e à

²⁹⁰ *Ibidem*, p.84

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*, pp.84-85

²⁹³ *Ibidem*, p.92

manutenção de uma existência estética, sem qualquer tipo de responsabilidades. Antunes demonstra a Judite o desejo de estruturar a sua vida de dia, de arranjar trabalho, o que implicaria que os dois nunca se encontrassem, porque enquanto a vida de Antunes passaria a decorrer durante o dia, a de Judite manter-se-ia nocturna. Contra esta hipótese apresentou Judite outra proposta: “andarem sempre juntos por toda a parte”²⁹⁴. Esta segunda hipótese, segundo Judite, era boa para os dois: para Judite, porque Antunes é “um rapaz com educação, rico, com futuro”²⁹⁵ e “uma mulher vale mais por acompanhar um homem do que por ser livre”²⁹⁶; e seria boa para Antunes, pois assim ficaria conhecido daquela “gente toda, porque aos clubes vai tudo o que de melhor há por aí”²⁹⁷ e com quem Antunes tinha “muito que aprender”²⁹⁸, porque “é preciso fazer como os outros”²⁹⁹. Estes outros a quem Judite se refere são, claro, os habituais frequentadores de clubes, os estetas, sombras da existência como veremos mais à frente, não sendo por isso reflexo de toda realidade, mas apenas de um fragmento de uma realidade parcial que é manifestamente insuficiente para aquelas que são as ambições de Antunes em relação a ele próprio. Mesmo assim, o protagonista vai aceitar esta segunda hipótese, mergulhando assim no desespero, o último degrau do abismo esteta.

O desespero estético, na obra de Kierkegaard, está representado na figura do Judeu Errante³⁰⁰, Ahasverus, um personagem lendário, sobre o qual recaiu a maldição de se tornar imortal, como penitência de ter agredido Jesus a caminho do Calvário, tendo o imaginário medieval reduzido esta imortalidade a uma errância infeliz, sem destino ou objectivo, diariamente repetida, até à segunda vinda de Cristo. Contudo, apesar das notas que nos indicam esta personagem como representante do desespero, Kierkegaard acabou por não desenvolver muito a ideia central desta figura, não deixando ainda assim de tratar o desespero, tal como vimos no terceiro capítulo desta dissertação, como uma temática essencial do seu *pathos* existencial. Assim sendo, não nos parece necessário voltar a incidir sobre a definição de desespero, o que não significa que não tracemos o mergulho de Antunes no desespero estético, até porque é a consciência desse mesmo desespero que permitirá ao protagonista abandonar Judite e consequentemente o estádio estético da existência.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.93

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.255

Após decidirem que Antunes passaria a acompanhar Judite para todo o lado, os dois saem para o clube, e vai ser a partir daí que o protagonista vai começar a ter consciência do seu desespero e da impossibilidade de continuar o caso com Judite. Mas vamos por partes. Ao chegarem ao clube, “Antunes via que alguns dos conhecimentos da Judite passavam-lhe gentilmente o braço pelos rins, outro beijava-lhe o deltóide nu e um tinha para lhe dizer ao ouvido um segredo que demorava mais do que um beijo”³⁰¹, e para piorar “notou que ela tomava ali no clube para com ele uma atitude diferente e de superioridade, sem dúvida por causa dos outros”³⁰², o que provocava no protagonista “a impressão de ter caído a um poço e não poder de lá sair se o não viessem buscar com uma escada ou com uma corda”³⁰³. Ora, esta impressão de ter caído a um poço é semelhante à comparação do abismo feita pelo protagonista relativamente a Judite, e é um sinal da expressão do desespero em Antunes, que tem uma importância absoluta, porque lhe vai proporcionar a ocasião de ultrapassar a dúvida que até aqui o torturava, potenciando a oportunidade de o protagonista se escolher a si próprio, decidindo-se pelo abandono de Judite:

A Judite estava a passar-lhe. Ou então era ele que estava já a ajudar-se para lhe passar a Judite. Ele contentava-se que da Judite lhe ficasse apenas uma lembrança das boas, mas muito escondida. Houvesse o que houvesse, havia de lembrar-se sempre da sua Judite. Ela ser-lhe-ia na memória uma pedra de toque para as coisas de coração, uma coisa doce que se estragou mas que foi doce, uma chamada forte para a realidade, um despertador para todos os segundos de perigo, um sinal de aviso em caso de ir cair outra vez no da Judite, com ela ou com outra qualquer...³⁰⁴

O simples facto de Antunes considerar a sua experiência com Judite como um aviso para evitar uma repetição futura com Judite ou com uma outra qualquer, demonstra que, a partir do momento em que decide terminar a relação, esta decisão é mais abrangente do que aparenta, implicando uma fuga deste modo de vida estético, nocturno, que tem vivido em Lisboa. Então, Antunes “começava por separar-se mentalmente dela. Era fácil. Faltava-lhe apenas a separação de facto”³⁰⁵, e para o caso não importa que a separação ainda não se tenha dado, porque é o momento de escolha

³⁰¹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.94

³⁰² *Ibidem*, p.95

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*, p.101

³⁰⁵ *Ibidem*, p.104

que se revela fundamental para que o indivíduo possa regressar a si, permitindo-lhe o abandono do estético absoluto: “In choosing itself, the personality chooses itself ethically and absolutely excludes the esthetic; but since he nevertheless chooses himself and does not become another being by choosing himself but becomes himself, all the esthetic returns in its relativity”³⁰⁶.

Este é o momento fundamental para que Antunes se afaste definitivamente de Judite, e a partir daqui, sobre o comportamento dele no clube o resto da noite, sobre a súbita mudança de comportamento e à vontade, introduz-se um novo elemento que possibilitará a Antunes a transição para o próximo estágio. É a ironia.

Kierkegaard definiu três esferas da existência, o estético, o ético (ou ético-religioso, que é uma esfera de transição que medeia os outros dois estádios, porque o facto do indivíduo existencial permanecer exclusivamente no ético pode levá-lo a perder-se de si em detrimento do universal), e o religioso. Mas para além destes estádios existem mais dois tipos de inter-estádios — que fazem a ponte entre o estético e o ético, e entre o ético e o religioso —, que são a ironia e o humor: “There are three existence-spheres: the aesthetic, the ethical, the religious. To these three correspond two boundaries: irony is the boundary between the aesthetic and the ethical; humor the boundary between the ethical and the religious”³⁰⁷. O “ironista” é aquele que é capaz de ver o valor relativo das coisas que cativam a maioria das pessoas, o universal e o estético, expondo, ao infinito ideal ético, as particularidades do finito, revelando deste modo a contradição inerente a estas particularidades. Para além disso, o sujeito dotado desta competência detém capacidade reflexiva o suficiente para olhar para si como se de uma terceira pessoa se tratasse, identificando assim as suas próprias contradições. Mas a ironia, neste sentido, não pode ser vista como uma figura de estilo, como uma valência do discurso, porque ultrapassa esta conotação valorativa. Por exemplo, quando um homem de classe social superior se encontra entre outros de uma classe que ele considera inferior adquire a postura de um “ironista”, manifestada através de um discurso irónico. Só que este posicionamento, ao fundar-se numa relatividade finita — as classes sociais —, implica uma ilusão de superioridade que não corresponde à verdade, sendo que este tipo de ironia pode ser conotado como “gozo” ou “maldizer”, não sendo por isso uma verdadeira esfera existencial. A ironia enquanto categoria de

³⁰⁶ Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. p.177

³⁰⁷ Kierkegaard, Søren. *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*. pp.420-421

transição da esfera estética para a esfera ética depreende um reconhecimento intelectual, por parte do pensador subjectivo, das exigências do ético e da inadequação e o sentido oco da existência imediata; ou seja, a ironia é a capacidade do indivíduo ético se distanciar do imediato de modo a reconhecer as suas contradições:

Irony is the unity of ethical passion, which inwardness infinitely stresses one's own *I* in relation to the ethical requirement — and culture, which, outwardly, infinitely abstracts from the personal *I* as one finitude among all the other finitudes and particulars. The result of this abstraction is that no one notices the first, and this is exactly the art of it, and the true infinitization of the first is thereby made possible.³⁰⁸

Em *Nome de Guerra* a percepção das contradições estéticas, e a noção de salto, de ponto de vista superior, que coloca Antunes para além dos outros, das restantes pessoas que se encontram no clube, está patente no capítulo XLII, intitulado “Uma descrição de determinadas pessoas que mais parece uma lista de peças de refugo”³⁰⁹. Estando decidido a terminar a sua relação com Judite, Antunes decide tornar esta sua última noite no clube numa noite memorável, mas fá-lo já consciente da inevitabilidade da sua decisão, e portanto já plenamente consciente das limitações da realidade tal qual a conheceu nos últimos dias. Tendo isto em conta, a ironia entra em acção por ser precisamente Antunes quem se vai distinguir de todos os outros no clube, por se distinguir daqueles com quem ele deveria aprender, e que no início da noite até fizeram pouco dele por entrar no clube a acompanhar Judite: “todas aquelas mesas estavam apagadas pela do Antunes”³¹⁰. Mais irónico ainda é o facto de aquele que no início do romance era descrito como o “estreante” fazer agora o papel de “experimentado” exigindo “que a festa tivesse ainda mais brilho, mais artifício, mais música, mais barulho, mais vertigem”³¹¹. Isto só é possível porque, adequando o estético ao ponto de vista ético, adoptando assim uma atitude irónica perante o(s) Outro(s), Antunes conseguia ter a percepção da “verdadeira mentira”³¹² que viviam aquelas pessoas do clube, e procurava agora embelezar a sua despedida: “O Antunes queria dar àquela ceia o sentido de uma despedida, um grande adeus para sempre, o final de uma viagem ao

³⁰⁸ *Ibidem*, p.422

³⁰⁹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.111

³¹⁰ *Ibidem*, p.110

³¹¹ *Ibidem*, p.111

³¹² *Ibidem*, p.112

estrangeiro”³¹³. Ora, “uma viagem ao estrangeiro” é neste sentido uma viagem para fora, afirmando-se, neste caso, num *para fora de si*, sendo que o final corresponde a um regresso, ainda não a si mesmo, mas um regresso a uma eticidade que o põe, enquanto indivíduo, em primeiro plano. No clube, a diferença entre Antunes e as restantes pessoas não se manifesta pelo abrilhantar da festa por parte do primeiro, mas pela forma como a autenticidade do protagonista se sobrepõe à inautenticidade dos outros. O ético, ao contemplar a vida estética, vê apenas sombras que se confundem umas com as outras:

And this is what one contemplates human life, that so many live out their lives in quiet lostness; they outlive themselves, not in the sense that life’s content successively unfolds and is now possessed in this unfolding, but they live, as it were, away from themselves and vanish like shadows. Their immortal souls are blown away, and they are not disquieted by the question of its immortality, because they are already disintegrated before they die.³¹⁴

Antunes, neste momento, forma uma imagem semelhante em relação aos outros que se encontram no clube:

Mas por mais que fizesse não conseguia deixar de ver diante de si em todos os homens e em todas as mulheres caricaturas grotescas, estrangeiras, tortas, incompreensíveis, inúteis, vivas em carne e osso, como gente, hediondas, malditas, metamorfoses que não prosseguem, que ficam informes, aos pedaços, mal feitas, mal fabricadas (...). Eles tinham esgotada a imaginação: incapazes de ironia e de optimismo, esmagados pela realidade, esborrachados pela vida, impossibilitados, estampados inválidos, parados (...). Gente que ia de passagem e ali ficou para sempre. Copiam, repetem, imitam, representam, mas de repente a sina escurece outra vez.³¹⁵

“Incapazes de ironia”, como se o próprio texto afirmasse: incapazes de passar ao estádio ético. E incapazes porquê? Porque é “gente que ia de passagem e ali ficou para sempre”. Onde, no clube? Não, na vida estética. Numa existência vazia, desprovida de sentido. Esta é a percepção de Antunes que, como se vê, é uma perspectiva ética. É, neste caso, um retorno, que será subsequencialmente reafirmado na viagem de automóvel que leva o casal até à Boca do Inferno, porque indo Antunes encostado a

³¹³ *Ibidem*, p.113

³¹⁴ Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. p.168

³¹⁵ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.112

Judite vai a pensar em Maria, ao ponto de “se naquele momento houvesse um espelho defronte o Antunes ficaria surpreendido por estar encostado à Judite”³¹⁶, e Maria representa o ético na vida de Antunes, a lealdade. Assim, podemos afirmar que o Antunes que vai com Judite é o Antunes que namora com Maria, e que no fim desta viagem dará o passo decisivo para fora de Judite, numa simbólica descida à Boca do Inferno, uma última descida ao abismo representado em Judite, para dele ressurgir, livre de compromissos com a realidade esteta.

³¹⁶ *Ibidem*, p.115

VII

Os nascimentos, a aprendizagem e o(s) Outros(s)

Temos vindo, ao longo desta dissertação, a referir alguns conceitos — como nascimento ou aprendizagem —, sem termos ainda definido o significado potencial destas nomenclaturas, o que se explica por, na nossa perspectiva, ter sido até ao momento mais importante analisar o *pathos* de Antunes, incidindo sobre a sua dialéctica existencial. Ainda não tendo terminado essa análise — o terceiro nascimento do protagonista será tratado no próximo capítulo —, parece-nos, contudo, ser esta a ocasião para nos debruçarmos sobre os supracitados conceitos, porque a passagem do segundo para o terceiro nascimento de Antunes reveste-se de uma diferença substancial: é a expressão da identidade enquanto unidade, por oposição à dissolução da individualidade preconizada nos dois primeiros nascimentos, e que se cruza com a noção de aprendizagem que por sua vez se liga intimamente à relação de Antunes com o(s) Outro(s). De facto, quando analisarmos o terceiro nascimento de Antunes vamos ver como o centro da sua expressão enquanto indivíduo — enquanto *síntese* — foge de todas as influências externas, manifestando uma independência determinada do *eu*, que não é já influenciada por uma vontade que se encontra fora do indivíduo, mas que deriva de si, de um equilíbrio entre a dimensão paradoxal da sua existência e de uma relação com um Outro, que se manifestará na forma de absoluto, e é, nesse sentido, importante concluirmos neste capítulo a análise dos dois nascimentos anteriores, tentando de alguma forma definir os Outros e a sua influência na vida de Antunes. Assim, começaremos por tentar compreender a noção de nascimento, que se apresenta metaforicamente exposta no romance, passando depois ao enquadramento da aprendizagem do protagonista, relacionando-a com uma definição dos personagens de maior relevo nessa acepção — os pais de Antunes e o tio —, acabando por concluir com a concretização dessa aprendizagem em Maria e Judite.

Nascer significa vir ao mundo, principiari, começar, originar, e pode parecer estranho que relativamente a Antunes, que tem já trinta anos, se possa falar em nascimento, visto que ele já existe e existia já aquando dos seus segundo e terceiro nascimentos. Ainda para mais, o acto de nascer esgota-se a si mesmo no tempo e é, por isso, irrepitível, ou seja, só é possível (fisicamente) nascer-se uma vez. Portanto, esta acepção de nascimento é diametralmente diferente em *Nome de Guerra*, aproximando-

se mais de uma noção de transfiguração, transformação ou mesmo passagem, isto é, nascimento, aqui utilizado, surge enquanto mudança, o que não deixa de se aproximar do uso mais corrente da palavra, porque pressupõe uma passagem do não-ser ao ser, implicando a “transição da possibilidade à realidade”³¹⁷. A mudança do não-ser ao ser pressupõe a transmutação da idealidade em realidade, e é, assim sendo, um nascimento, um *vir para a existência*:

Mas esta transição do não ser para o ser é a do nascimento. Porém, o indivíduo que já existe não pode nascer, e contudo ele nasce. Chamemos a esta transição *renascimento*, por via do qual ele vem uma outra vez ao mundo, exactamente como por intermédio do nascimento, enquanto homem singular que ainda nada conhece do mundo em que nasce (...).³¹⁸

Mas qual é a modificação que se dá neste *vir à existência*? Para que exista modificação de alguma coisa pressupõe-se que aquilo que é modificado exista, o que não acontece, no entanto, no que *vem à existência*, que antes de *vir à existência* não existe senão enquanto pressuposto, possibilidade ou ideia. Se o que *vier à existência* não permanecer em si imutável na modificação de *vir à existência* então o que *vem à existência* não é o mesmo mas um outro, “[a]ssim essa modificação não é na essência, mas antes no ser, e é de não-existir para existir”³¹⁹. Portanto, o *vir à existência* é uma determinação que diz respeito à possibilidade e à liberdade, e exclui em si a determinação da necessidade. A essência do necessário é *ser*, e na medida em que *é* não pode *vir à existência*, pois a partir do momento que a possibilidade é determinada enquanto uma necessidade que *vem à existência* revela-se “como um nada no instante em que se torna real; porque, por intermédio da realidade, a possibilidade é *nulificada*”³²⁰. Portanto, a modificação que se dá no *vir à existência* subsiste na sua condição, no ser, sendo por isso a concretização do real, e essa transição dá-se por via da liberdade:

Todo o *vir à existência* acontece pela liberdade e não por necessidade; o que *vem à existência* nunca *vem à existência* por um fundamento, mas por uma causa. Qualquer causa termina numa

³¹⁷ Kierkegaard, Søren. *Migalhas Filosóficas*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D’Água Editores. Setembro de 2012, p.130

³¹⁸ *Ibidem*, p.58

³¹⁹ *Ibidem*, p.13

³²⁰ *Ibidem*, p.130

causa que age livremente. A ilusão das causas intermédias é a de o vir à existência parecer necessário; a verdade delas é a de, sendo elas resultantes do vir à existência, se revelarem definitivamente remissíveis para uma causa que age livremente.³²¹

A diferença substancial entre causa e fundamento é extremamente relevante para esta acepção. Causa é aquilo que determina a existência de alguma coisa; é origem. Fundamento é um conjunto de princípios; é razão ou motivo. A diferença entre os dois reside essencialmente na liberdade, na medida em que a liberdade, nesta relação, é o fundamento da causa.

Os diferentes nascimentos de Antunes reescrevem-se neste mesmo sentido que aqui expusemos, na medida em que todos eles se realizam na concretização (ou tentativa de concretização) de uma possibilidade existencial que antes de o ser não existia. Os nascimentos revelam-se assim em estreita aproximação à noção de aprendizagem, ou seja, ao concretizar de uma possibilidade existencial numa das esferas da existência. Antunes está a *experimentar* essa possibilidade, aprendendo e aprendendo-se através da experiência. Neste contexto, o *vir à existência*, tal como o nascimento, é uma acção dotada de uma extrema violência, nascer é um acto violento, porque esta passagem, esta mudança, do não-ser ao ser impõe-se à realidade, isto é, rasga o tecido da realidade, abrindo uma brecha entre o possível e o real, por via da qual qualquer coisa *vem à existência*, revelando-se esta acção como um *sofrer*³²², e na medida em que é um sofrer pertence ao campo do possível, pois o necessário, por *ser*, não pode sofrer, “não pode sofrer a paixão da realidade”³²³, porque a paixão reveste-se na forma da sua idealidade e é neste sentido possibilidade. A possibilidade, no entanto, nos dois primeiros nascimentos do protagonista, não surge enquanto manifestação de uma vontade do próprio, mas enquanto expressão da vontade de outros, encaminhando-o assim pelo percurso que temos vindo, ao longo desta dissertação, a analisar. Isto não significa que esse percurso seja imposto ou ensinado a Antunes, é-lhe, em vez disso, demonstrado, e é por ser demonstrado que se lhe apresenta enquanto possibilidade, potenciando dessa forma os seus diferentes nascimentos.

Kierkegaard, ao longo da sua obra, e principalmente em *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Fragments* (1846) e *Ponto de Vista Explicativo da*

³²¹ *Ibidem*, p.132

³²² *Ibidem*, p.130

³²³ *Ibidem*.

minha Obra como Escritor (1859), refere duas formas de comunicação que visam transmitir modos de se estar na existência: a comunicação directa e a comunicação indirecta, que servem ao autor para fazer a distinção entre os seus trabalhos homónimos e pseudónimos. A comunicação directa é sistemática, isto é, apresenta um problema ou um *pathos* existencial e explica-o teórica e intelectualmente. A comunicação indirecta, que por sua vez é, para esta análise, a que mais nos interessa, em vez de se limitar a sistematizar analiticamente a existência, expõe-na enquanto possibilidade. Ou seja: através da comunicação indirecta, em vez de se limitar a expor uma teoria-existencial, demonstram-se as formas, os contornos, que esse *pathos* pode tomar, permitindo, deste modo, aos receptores da comunicação indirecta adequarem o que lhes é demonstrado ao seu caso particular, através de uma dupla-reflexão. A comunicação indirecta permite, então, a compreensão concreta dos conceitos abstractos, em vez de se limitar a expor abstractamente o concreto:

Instead of understanding the concrete abstractly, as the task of abstract thinking has it, the subjective thinker has the opposite task of understanding the abstract concretely. Abstract thinking looks away from concrete human beings in order to consider pure human being; the subjective thinker understands what is to be the abstract human concretely, in terms of being this particular existing human being.³²⁴

Este pressuposto implica, para uma possível compreensão daquilo que é em comunicação indirecta transmitido, um envolvimento concreto por parte do receptor, isto é, ele deve adequar aquilo que lhe é transmitido à sua própria vida, à sua própria existência. Essa adequação faz-se por via da dupla-reflexão, que é a compreensão de determinados conceitos na prática, ou, melhor, é a adequação do que é transmitido ao caso particular do sujeito existencial. A dupla-reflexão é, então, a transmutação do abstracto em concreto, do objectivo (enquanto teoria) em subjectivo (enquanto adequação à vida de cada indivíduo em particular), tornando-se, assim, possibilidade:

When the actuality is to be understood by a third party, it must be understood as possibility, and a communicator aware of this will bear in mind accordingly that his existence-communication, precisely so that it may be direct towards existence, must have the form of possibility. A communication in the form of a possibility

³²⁴ Kierkegaard, Søren. *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*. p.295

brings the recipient, as close as is possible between one person and another, to existing in it.³²⁵

No caso de Antunes é exactamente isto que vemos: determinadas formas de se estar na existência, em vez de lhe serem transmitidas objectivamente, são-lhe expostas enquanto possibilidades-existenciais, são-lhe indirectamente transmitidas, de modo a que, ao percepcioná-las enquanto possibilidade, ao persegui-las nessa mesma acepção, potenciem a sua transmutação da esfera da idealidade para a realidade, considerando-se portanto estas novas esferas da existência em Antunes enquanto “nascimentos”: mudanças substanciais de se estar na vida que concretamente *vêm à existência*; ou ainda, a passagem de uma esfera da existência para a outra.

Contudo, a expressão dos dois primeiros nascimentos em Antunes não é provocada por uma possibilidade que tenha virtualmente crescido no sujeito, que lhe seja intrínseca, mas que lhe é, de alguma forma, imposta como um *requisito*, como se houvesse uma única forma correcta, válida, igual para todos, universal, de se estar na existência:

Whatever is great in terms of the universal must therefore not be presented as something to be admired but as a *requirement*. In the form of possibility the presentation becomes a demand. Instead of, as usual, presenting the good in the form of actuality as such and such a person actually having lived and actually having done this or that, thus changing the reader into a spectator, an admirer, an evaluator, it is to be presented in the form of a possibility.³²⁶

Essas vontades extrínsecas a Antunes, essas demonstrações de possibilidades existenciais, são-lhe transmitidas pelos seus pais, no primeiro nascimento, e pelo seu tio, através de D. Jorge, no segundo nascimento, e representam formas diametralmente opostas de se estar na existência. A primeira, a dos seus pais, é ética e consubstancia-se na relação ética, concretizando-se em Maria; a segunda, a de seu tio e D. Jorge, é absolutamente estética, concretizando-se na relação com Judite. Neste sentido, não são nem Maria nem Judite quem “ensinam” ao protagonista os diferentes modos que a existência pode tomar, mas, em simultâneo, Antunes aprende com elas —, o que pode, reconhecemos, parecer uma contradição. Mas vejamos: ambas as mulheres não ensinam

³²⁵ *Ibidem*, p.300

³²⁶ *Ibidem*, p.301

o protagonista, não são elas que potenciam os diferentes *vir à existência* em cada um dos nascimentos, porque não é esse o seu papel. Ambas as mulheres são simplesmente a concretização de Antunes ter *vindo à existência* em cada uma dessas esferas da existência — ética-universal, no caso de Maria; estética, no caso de Judite. O conhecimento, essa consciência de existir uma forma diferente de se estar na existência, foi indirectamente transmitido a Antunes tanto pelos seus pais, como pelo seu tio através de D. Jorge. Dessa forma, a experiência surge como motor da aprendizagem — Antunes *experimenta* as diferentes formas de se estar na existência concretizando-as nas relações com Maria e Judite —, mas de uma experiência que só surge mediante a existência primeira de possibilidades, que foram transmitidas ao protagonista pelos progenitores e pelo tio, e, nesse sentido, são eles os motores da aprendizagem de Antunes. A excepção dá-se no terceiro nascimento, no tal que só analisaremos no próximo capítulo, porque a possibilidade que potencia este novo *vir à existência*, não lhe é indirectamente transmitida por ninguém, mas surge no protagonista como uma possibilidade virtual de si próprio, que não descarta o conhecimento adquirido anteriormente, mas que o agrega em si de uma forma equilibrada, através da dialéctica paradoxal da noção do indivíduo enquanto síntese: “The subjective thinker’s form will be concretely dialectical to the same degree that he is himself concrete. (...) His form must relate first and last to existence, and in this respect he must have the poetic, the ethical, the dialectical, the religious at his disposal”³²⁷.

Partindo deste modelo, devemos agora tentar retratar a influência destas figuras na vida de Antunes, começando naturalmente pelos seus pais, responsáveis pelo primeiro nascimento (o natural e o existencial), sabendo de antemão que o romance pouco nos adianta sobre eles, limitando-se à correspondência que trocam com Antunes — expondo mais sobre Maria e a falta que Antunes lhe faz, do que sobre eles próprios —, e mais umas poucas linhas que dizem assim: “Os pais do Antunes ainda vivem. É gente sumida na sua casa de província. Conheceram-se num piquenique para o resto da vida. Se não nasceram um para o outro, ficaram um para o outro desde então”³²⁸. Sabemos, portanto, dos pais de Antunes que são casados, e que aparentemente são felizes no seu casamento.

³²⁷ *Ibidem*, p.299

³²⁸ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.21

Kierkegaard tem um texto intitulado “Reflections on Marriage”³²⁹, no qual o casamento feliz é tratado enquanto preceito do estágio ético da existência, onde se afirma que deve ser o maior objectivo a ser perseguido pela vida individual, por ser a mais elevada expressão do amor erótico, apresentando-se enquanto um dever, um dever eterno que deve eternamente ser respeitado, e é, assim sendo, a mais importante de todas as resoluções:

Marriage is based on a resolution, but resolution is not the direct result of the immediacy of erotic love. Either nothing more is needed at all than the prompting of erotic love, which then like the magnet steadily points without deviation toward the same point, or the resolution must be present from the beginning.³³⁰

Esta resolução ética é tida como sinónimo de liberdade, e na medida em que é liberdade é uma verdadeira escolha, sendo assim uma determinação ética. Assim, a responsabilidade do matrimónio expressa-se epicamente, porque um homem casado arrisca todos os dias³³¹, e todos os dias sente a pressão do dever (e o dever neste caso é também lealdade) e esta jornada é equiparada à de um verdadeiro herói: “and the responsibility is even more inspiring than the most glorious epic poet who must testify for the hero”³³². É, depois, a sensação de dever cumprido que atribui ao casamento a sua felicidade, que, cumpridos todos estes pressupostos é, em si, idílica.

Este parece ser o caso dos pais de Antunes, a sua realidade, e é a esta realidade que o protagonista tem que corresponder, e ainda que da parte dos pais isto não pareça ser uma imposição, a verdade é que em cada carta que a mãe enviava a Antunes referia Maria: “«...A Maria tem mandado todos os dias saber notícias tuas...» // «...A Maria, coitada, à hora do correio, manda sempre o rapaz para saber as tuas notícias...» // (...) «...Queres que eu mande dizer alguma coisa à Maria? Não faço senão o que mandares dizer...»”³³³. Indirectamente, a mãe comunica a Antunes como deve agir, indica-lhe Maria, esperando que esta união dê em casamento, e que este casamento seja, de certa forma, como aquele que os pais de Antunes têm. Indica-lhe o caminho ético da existência através do matrimónio. Mas não adiantemos, para já, tudo.

³²⁹ Kierkegaard, Søren. *Stages on Life's Way*. pp.87-184

³³⁰ *Ibidem*, p.102

³³¹ *Ibidem*, p.117

³³² *Ibidem*.

³³³ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.96

O tio de Antunes, irmão da mãe, tem, por sua vez, outros planos para o sobrinho, que se enquadram mais numa vivência estética, e que se aproximam mais daquilo que o tio representa. O tio de Antunes é descrito como “[h]omem de vinho e de cavalos, com o seu competente bigode de passar por diante de mulheres (...)”³³⁴. É alguém que vive permanentemente no imediato, em contacto extremo com a realidade que ele encara com sendo “um ângulo com um vértice posto nele”³³⁵, e que ainda para mais tem o hábito de se meter de permeio nas vidas dos outros, porque “[t]udo está escrito, (...) mas é preciso alguém que faça as coisas”³³⁶, o que lhe confere “o segredo de certo encanto que transparecia da sua presença”³³⁷, ou seja, é alguém que se impõe habitualmente, tanto nas vidas dos outros, como na realidade. O tio de Antunes é, portanto, uma pessoa impulsiva, uma pessoa que está em imediata relação com o imediato, e que se rege pelos princípios finitos da vida, encontrando-se, assim, fora de si. Se recuarmos nesta dissertação, será alguém que se encontra naquilo que no terceiro capítulo definimos como desespero finito, enquanto condição existencial:

The petty bourgeois is spiritless (...). But spiritlessness, too, is despair. The petty bourgeois lacks any spiritual characteristic and is absorbed in the probable, in which possible finds its tiny place. (...) Devoid of imagination, as the petty bourgeois always is, he lives within a certain orbit of trivial experience as to how things come about, what is possible, what usually happens (...). But imagination is what the petty bourgeois mentality does not have, shrinks from [it] with horror. (...) Petty bourgeois vulgarity placates itself in the commonplace, in despair as much when things go well as when they go badly. (...) Petty bourgeois vulgarity lacks possibility as an awakener from spiritlessness. For the petty bourgeois thinks he is in control of possibility, has lured this tremendous elasticity into the snare, or madhouse, of probabilities, thinks he holds it prisoner. (...) fancies himself to be the master, does not see that in the very act of doing so he has made himself captive as a slave to spiritlessness and his the meanest of all. (...) but the person for whom all as become necessary strains his back on life, bent down with the weight of despair; but the petty bourgeois mentality spiritlessly triumphs.³³⁸

³³⁴ *Ibidem*, p.21

³³⁵ *Ibidem*, p.23

³³⁶ *Ibidem*, p.22

³³⁷ *Ibidem*, p.23

³³⁸ Kierkegaard, Søren. *Sickness Unto Death*. pp.46-47

O excerto anterior, apesar de longo, é essencial, porque descreve precisamente o modo finito de estar na existência que define o tio de Antunes enquanto esteta. Para começar, a ausência de imaginação que se expressa numa ausência de possibilidade é evidente na figura do tio, que “não só evitava como nem sequer consentia o estar sozinho”³³⁹, porque, “[s]ozinho não havia nenhum destino que o solicitasse, que necessitasse da sua iniciativa”³⁴⁰, o que reflecte essa ausência de possibilidade, de hipótese, de escolha, isto é, o tio de Antunes está tão fora de si, tão entrelaçado nas vidas alheias, que não tem uma vida própria, que possa afirmar como sendo sua, sustentada por uma individualidade equilibrada, ou ainda, como vive absolutamente fora de si, não sabe estar consigo mesmo. É por isso que o campo de acção da sua realidade é reduzidíssimo, trivial, porque para ele todas as possibilidades se resumem à probabilidade, que reduz o infinito a uma forma ainda mais parcial que o próprio finito, dividindo a humanidade (esse conjunto vastíssimo e infinito de individualidades) em apenas dois tipos, “os que não racham e os que não prestam para nada”³⁴¹. Para além de se regir pela relação finita de probabilidades como se de possibilidades se tratassem, o tio de Antunes acredita que tem a capacidade de controlar essas probabilidades, considerando que “tudo está escrito (...) mas é preciso quem faça as coisas”³⁴², propondo-se ele a fazer estas coisas, isto é, a controlar a resolução das possibilidades, não se apercebendo de que tal é impossível, sendo exemplo disso o casamento da irmã com o pai de Antunes, encontro proporcionado pelo tio, mas que nem por isso correu como esperava. E essa tentativa de controlar as possibilidades reflectia-se no lugar comum em que o tio se situava, expresso na sua mania de “fazer comunicar certezas”³⁴³. Por outro lado, no entanto, é uma pessoa que aparenta ter sucesso na vida: “(...) esta ligeireza [era] todo o segredo de certo encanto que transparecia da sua presença”³⁴⁴; ou: “a sua presença (...) afectava de tal maneira a realidade que todos recebiam em cheio a impressão de terem estado a dormir até ele chegar”³⁴⁵. Ora, isto não é de estranhar porque, como já vimos, quando se está perdido no finito “he can do so all more easily, be to all appearances a human being, praised by others, honored and esteemed, occupied

³³⁹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.24

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*, p.23

³⁴² *Ibidem*, p.22

³⁴³ *Ibidem*, p.23

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.24

with all goals of temporal life”³⁴⁶. Mas há ainda uma característica do tio de Antunes que é importante para compreendermos o modo como o imediato se reflecte nele: não gostava de estar sozinho. E não gostava, porque, quando se encontrava só, entrava em campo a reflexão: “Sentir-se sozinho excitava-o de tal maneira que não se aguentava. (...) Aquilo dava-lhe uma vez por outra: vinha-lhe, agarrava-se-lhe lá dentro, com unhas e dentes, como um estranho, e suava para desenhencilhar-se”³⁴⁷. Este “estranho” que se lhe agarrava lá dentro era ele próprio, o indivíduo que é e do qual ele fugia, concentrando-se para isso nos outros. Houve uma vez, contudo, que a reflexão permitiu-lhe “falar-se a si próprio”³⁴⁸, e aí surgiu um pensamento contrário àquilo que era a vida que levava: “Que gostava de ter casado para estar casado e ter agora um rapaz, uma semente, uma continuação autêntica, infalível (...)”³⁴⁹. Afirmámo-lo no capítulo anterior, repetimo-lo agora: “[a genialidade sensual] na sua mediatez e reflexividade no outro, entra no domínio da linguagem e acaba por ficar sob determinações éticas”³⁵⁰. Neste caso, quando entra em campo a reflexão, o pensamento do tio de Antunes dirige-se para o desejo de se ter casado, e o casamento é uma instituição ética. Ainda que o núcleo desta vontade fosse o desejo de ter tido um filho, um descendente da “genuína raiz sanguínea dos Alves”³⁵¹, este sentimento pressupõe uma escolha que ultrapassa as considerações exclusivas do imediato, além de que, se tivesse tido um filho, isto traria uma série de obrigações e responsabilidades que não se coadunam com o tipo de vida que o tio de Antunes leva, entrando assim em movimento o ético na sua vida.

Mas o tio de Antunes não teve um filho, e por isso este desejo de assegurar a continuidade fidedigna da genealogia dos Alves concentra-se todo no seu sobrinho, que “nascera para diferente do que estava no programa de seu tio”³⁵². É, numa última tentativa de tornar Antunes “viril, à sua maneira regional”³⁵³, que o tio o envia para Lisboa, aos cuidados de D. Jorge, que é alguém que também se encontra no mesmo estádio estético da existência, descrito como sendo “«bruto como as casas e ordinário como um homem»”³⁵⁴.

³⁴⁶ Kierkegaard, Søren. *Sickness Unto Death*. p.38

³⁴⁷ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.24

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.93

³⁵¹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.24

³⁵² *Ibidem*, pp.21-22

³⁵³ *Ibidem*, p.21

³⁵⁴ *Ibidem*.

Antunes vai, portanto, ser influenciado por estas duas formas existenciais, por esta pressão de se tornar como os seus pais, por um lado, e como o seu tio, por outro. Em nenhum dos casos lhe é dado a escolher, ninguém lhe comunica directamente aquilo que acham que Antunes deve ser (e, veja-se, que nenhuma destas hipóteses parece sugerir: “deves ser tu próprio”), em vez disso tentam torná-lo, de algum modo, um reflexo daquilo que eles representam, e fazem-no através dos artifícios da comunicação indirecta, demonstrando-lhe um caminho de contornos femininos: “Quando ele estava metido consigo, os que o quiseram ajudar puseram-no afinal fora de si. E como remédio uns arranjaram-lhe noiva e outros pespegaram-lhe com uma mulher nua nos braços”³⁵⁵. É por isso que não podemos afirmar que Maria ou Judite “ensinam” Antunes como viver em cada um dos estádios que elas representam, porque essa mensagem, esse sentido de aprendizagem, tinha já sido transmitida ao protagonista antes de se envolver com as mulheres. Se olharmos para a forma como tanto Maria como Judite são representadas no romance, apercebemo-nos de que elas reflectem idealmente cada um dos estádios existenciais — o ético, no caso de Maria; o estético, no caso de Judite — sendo por isso que Antunes vai concretizar esta aprendizagem, que lhe é indirectamente transmitida, em cada uma destas relações.

Pouco há no romance sobre Maria, e esta ausência descritiva não deixa de ser uma virtude, porque a melhor descrição que se pode fazer de Maria é mesmo nenhuma, e aí está exposto o retrato mais fiel desta personagem, o da sua idealidade. A imagem mais completa de Maria surge num pensamento de Antunes, durante um episódio a que já nos referimos, quando Antunes vai no carro encostado a Judite mas a pensar em Maria: “Tudo o fazia lembrar-se dela: a manhã, os pássaros, o mar, o azul do céu, as flores, os campos, os jardins, a relva, as casas, as fontes, sobretudo as fontes, principalmente as fontes! (...) os livros, as tardes, as noites de luar, os dias de festa...”³⁵⁶. As fontes parecem indicar uma pureza que remete para a sua homónima bíblica, na sua expressão de nascente e de origem, de onde brota a vida. Mas esta origem não implica um regresso ao eu original do protagonista, ao eu que deveria ser, independente de influências externas; em vez disso é uma espécie de remissão para o seu primeiro nascimento. Isto porque havia em Antunes um dever de lealdade em resposta à lealdade de Maria. Essa era inclusivamente a principal característica de

³⁵⁵ *Ibidem*, p.135

³⁵⁶ *Ibidem*, pp.115-116

Maria: “A Maria era leal”³⁵⁷. Ora, “[l]eal quer dizer: conforme a lei”³⁵⁸, isto é, conforme a regra, conforme a norma, conforme o primeiro nascimento de Antunes:

Em verdade, o Antunes nunca amara Maria. Os pais do Antunes, cheios de boa intenção e de boa vontade, é que, sem querer, facilitavam aquela solução, que lhes parecia indicada: duas boas pessoas, a Maria e o Luís, juntas num futuro cheio de prosperidades. Por seu lado, o Antunes não pôde dar-se conta de que os seus sentimentos íntimos estavam, afinal, a ser manejados por quem não podia deixar de pôr boas mãos no assunto, e pusera francamente a sua lealdade onde o destino não lhe indicara.³⁵⁹

A ausência de amor de Antunes por Maria é importante para compreendermos melhor o seu primeiro estágio, porque “if the lovers’ union is not marriage from the beginning, it never becomes that”³⁶⁰. E quando é o caso, o casamento (ou, neste caso, a relação) é desequilibrado, tornando-se absolutamente sustentado apenas pela idealidade. No caso de Antunes, a idealidade pende toda para o lado de Maria que “morreria ao primeiro esboço de pensamento acerca de que o seu mundo talvez não fosse como ela vivia”³⁶¹, o que é o mesmo que dizer que Maria é possibilidade e que vive exclusivamente nas possibilidades, na ideia, na imaginação. Isto é, só vê ao longe, o seu desequilíbrio é todo para o mesmo lado, e a possibilidade que surgia na sua vida era Antunes, não o autêntico, mas um retrato por ela idealizado. Foi por isso que o protagonista, quando recebeu a notícia da morte de Maria, sentiu que “um peso imenso tinha-lhe saído de cima dos ombros”³⁶², porque “[e]nquanto a Maria fosse viva, ou, melhor, enquanto ela fosse leal para com os pensamentos, que acreditava correspondentes aos do Antunes, nunca em sua vida ele conseguiria dar um passo para fora do sítio que a tinha deixado moralmente”³⁶³. Seria, assim, “obrigado” a regressar ao campo e a Maria, centrando-se numa relação que ele não desejava, mas que acabaria inevitavelmente em casamento: “(...) aquilo tudo ia a caminho de um contrato legal, destes de que gosta a sociedade”³⁶⁴. E um casamento deste tipo, que não é fundado no amor, perde-se na idealidade por carecer de genuidade: “Everything hinges on the

³⁵⁷ *Ibidem*, p.132

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.133

³⁶⁰ Kierkegaard, Søren. *Stages on Life’s Way*. p.105

³⁶¹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.133

³⁶² *Ibidem*, p.124

³⁶³ *Ibidem*, p.132

³⁶⁴ *Ibidem*, p.147

ideality. Marriage must not be a fragmentary something that comes along with time and opportunity, something that happens to the lovers after they have lived together for a while (...). (...) To be content with being comfortable, to be happy etc., is perdition if this happiness is based on thoughtlessness or cowardliness or a secular mentality's miserable idolization of life”³⁶⁵.

Já o caso de Judite é diferente, e expressa-se na acção, por oposição à passividade de Maria, como convém à associação com a sua homónima judia, a quem se pode dar o epíteto de guerreira: “Judite é um nome de mulher para quem a Bíblia faz cortar a cabeça de Holofernes”³⁶⁶. No entanto, Judite não é o verdadeiro nome desta mulher — “Mas o seu nome verdadeiro não era Judite”³⁶⁷ —, o que nos revela aquela que será, talvez, a sua mais importante característica, a sua inautenticidade: “Conseguira depois de sérios trabalhos aparentar toda uma naturalidade para esse nome de mulher, sem denunciar que escondia o autêntico”³⁶⁸. Apesar disso, podemos considerar que a manifestação desta inautenticidade pode ser dividida em duas fases, que representam o reflexo valorativo que Judite tem para o protagonista, ou seja, Judite é apresentada ao leitor através do seu reflexo em Antunes e, nesta medida, há uma primeira imagem da mulher que é criada segundo a sua ligação à realidade, e uma segunda que revela os seus traços inautênticos. Sobre qualquer um dos casos, fomos já tecendo indirectamente alguns comentários ao longo da dissertação, pelo que, agora, iremos apenas lembrá-los de um modo geral, e enquadrá-los no sentido da aprendizagem, que é o intuito deste capítulo.

Numa primeira fase, em que Antunes procura acertar os passos com o real, esse desejo vai reflectir-se na figura de Judite, sendo esse portanto o primeiro esboço que nos surge da mulher —, a expressão de uma guerreira que não tinha medo, e “perder o medo era ganhar conhecimento da vida”³⁶⁹, imagem que se recria em Judite, aproximando-a daquilo que é a própria realidade: “Aquela rapariga deve ter tido um grande mestre para conhecer daquela maneira a realidade. Esse mestre foi sem dúvida a própria

³⁶⁵ Kierkegaard, Søren. *Stages on Life's Way*. pp.105-106

³⁶⁶ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.13

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ *Ibidem*, p.13

³⁶⁹ *Ibidem*, p.38

realidade”³⁷⁰. Mas a realidade posta deste modo não descreve totalmente Judite, porque a sua relação com real fundava-se numa única palavra, “Guerra!”³⁷¹:

O tédio esmagava-a na solidão. E ela fugia horrorizada dos lugares pacíficos que lhe negavam a paz e ia misturar-se na multidão para não se ver, para não se sentir. (...) Mas quando o seu orgulho estava em ignição, (...) inventava uma alegria, teatralizava um sorriso, incendiava tudo, em redor, de animação, e dirigia a vertigem com um brilhantismo que lhe ficava superior, com uma resistência inconcebível, até ao último gesto possível de um esforço excessivo que fulmina e perde os sentidos.³⁷²

Esta forma de estar na vida resumia-se, então, a uma “luta constante, ofensiva e defensiva, sem tréguas, sem repouso mais do que dormir”³⁷³, num combate que ultrapassa o Outro e é transportado para a própria realidade: Judite combatia a vida, a realidade, e o envolvimento destes dois corpos em confronto levava-os a confundirem-se num só — “Judite não é uma mulher, é a própria realidade. Ela ignora tudo, e por isso mesmo ela é sem rodeios a própria realidade”³⁷⁴. Esta ignorância é a manifestação da sua incapacidade de ver ao longe, e “[v]er ao longe é um dom especial de certas pessoas, sobretudo daquelas que não é pelas realidades alheias que caminham”³⁷⁵, isto é, é a possibilidade de aproximação ao infinito. Ora, Judite “era extraordinariamente míope”³⁷⁶, e a miopia é um distúrbio visual que permite à pessoa distinguir os objectos próximos com uma nitidez absoluta, mas que desfoca tudo aquilo que está distante. Judite só conseguia ver o que se encontrava junto a ela, a realidade, e partilhava esta característica, além da incapacidade de estar só, com o tio de Antunes e com D. Jorge: “Há gente muito próxima da realidade, como o D. Jorge e o tio do Antunes, os quais não descobrem senão o que está à vista”³⁷⁷. Mas, ao contrário do tio ou de D. Jorge, as “realidades alheias” pelas quais caminhava Judite não se materializavam nos outros, numa terceira pessoa, mas em si. Ou, dito de outra forma, esta realidade alheia era a terceira pessoa em si mesmo, era a *persona* ou alter-ego que ela para si criou e que dava pelo nome de Judite mas não era a própria. Esta *persona*, a Judite, chegou

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Ibidem*, p.49

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*, p.48

³⁷⁴ *Ibidem*, p.76

³⁷⁵ *Ibidem*, p.155

³⁷⁶ *Ibidem*, p.59

³⁷⁷ *Ibidem*, p.36

inclusivamente a contar a sua vida a Antunes: “Era divorciada. Fugira do marido por culpa dele. Tinha um filho, que vivia com o pai dela e que ela roubara ao marido com grande trabalhos. O pai tinha a mania das mulheres, ou as mulheres tinham a mania dele. Matou a mãe dela com desgostos”³⁷⁸. O problema é que esta história não era a verdadeira da vida daquela mulher, era talvez a história de Judite, “um nome suposto [que] facilita”³⁷⁹ a existência. A verdade sobre Judite reveste-se então da sua inautenticidade, algo que Antunes só se aperceberá no fim da relação:

Afinal era mentira: a Judite não tinha filho nenhum. Foi ela própria quem o deu a entender numa conversa em que lhe escapou a verdade. (...) Aquelas fotografias eram uns restos íntimos de uma atriz que deixou um caixote com coisas e nunca mais veio por ele. As três irmãs da Judite, e cujo paradeiro honesto ela descrevia com todo o respeito e todos os pormenores da sua santa felicidade doméstica, eram três mentiras. (...) A descrição da morte da sua querida mãezinha ia já na oitava versão e em todas o pai mudava de profissão e de maneiras (...). Não era divorciada, nunca teve marido, e o primeiro homem que conheceu era casado.³⁸⁰

A mentira de Judite reveste-se da originalidade de roubar a vida real de uma atriz e representá-la. A simbologia é mesmo essa: Judite faz da realidade o seu palco, e representa um épico magnífico de uma mulher que, ultrapassando os limites das suas forças até à exaustão, está em permanente combate com o mundo: “E os seus próprios sonos não eram repouso, a agitação continuava como se fosse o seu estado normal, como se fosse o próprio bater do coração em sinal de vida. O sono para ela era cair fulminada pelo excesso e pela fadiga”³⁸¹. Isto cria o retrato de alguém que vive exclusivamente no instante: “Todos os seus momentos seriam brilhantes, mas não ligavam entre si. Todos eram os primeiros, não havia mais nenhuns depois dos primeiros”³⁸². E, estando Judite retratada deste modo, torna-se sinónimo de imediato, na medida em que é “força, vida, movimento, permanente desassossego, permanente sucessão, mas este desassossego, esta sucessão, não a enriquecem, ela permanece constantemente a mesma, não se desdobra, antes irrompe explosivamente como num só

³⁷⁸ *Ibidem*, p.70

³⁷⁹ *Ibidem*, p.13

³⁸⁰ *Ibidem*, p.121

³⁸¹ *Ibidem*, p.48

³⁸² *Ibidem*, p.121

fôlego”³⁸³, ou seja, em Judite sobressai uma vida que é, em simultâneo, força, movimento e desassossego, e todos estes momentos se destacam, são brilhantes, mas esgotam-se a si mesmos no imediato, no instante, e só por pertencerem ao instante são os primeiros, depois de irromperem explosivamente extinguem-se, tornando-se assim inconsequentes. Esta expressão de mulher que combate constante e admiravelmente a vida tem a particularidade de masculinizar³⁸⁴ Judite e o mais curioso neste ponto é que a sua descrição física chega já na fase final da sua relação com Antunes, o que não poderia ser de outro modo, pois só quando o “encanto” de Antunes por Judite passa é que o protagonista consegue ser objectivo o suficiente para transmitir um retrato fiel da mulher que o acompanha, dando conta de uma cor ordinária, dos ombros largos, as nádegas masculinas, dedos tortos, mal desenhada nas extremidades, enfim, uma série de atributos nada abonatórias em favor da sua beleza. Salvava-se, contudo, o tronco, “uma verdadeira maravilha”³⁸⁵, o que permite ao autor fazer um maravilhoso retrato de Judite, comparando-a a uma estátua:

Se Judite fosse uma estátua, podia ser aproveitada como exemplo de beleza depois de sofrer algumas mutilações. Estas seriam correspondentes aos estragos que a vida fizera sobre aquela natureza formosa e robusta. Por exemplo: destruir-lhe os seios. Não cortá-los: destruí-los completamente e deixar-lhes vestígios de terem sido retirados. Cortar-lhe os braços como os da Vénus de Milo, isto é, conservando apenas a capa dos ombros e os sovacos. Aproveitar-lhe da cabeça tanto quanto possível apenas o perfil e não deixar continuar as costas desde os omoplatas para cima. (...) Respeitar sobretudo aquele corpo genial, feito de uma só peça.³⁸⁶

Mas o facto de Judite viver apenas no imediato, de não saber ver ao longe, não implica que os seus sentimentos por Antunes não fossem genuínos. Foram-no tanto quanto possível, ao ponto de se despertarem nela “aqueles pensamentos onde não há senão uma vontade, uma só casa e um único futuro”³⁸⁷. Isto acontece porque, ao longo da sua relação, Antunes e Judite foram-se influenciando mutuamente e este desejo surge como uma expressão de Antunes em Judite, ou do ético de Antunes em Judite, da mesma forma que o modo imediato de estar na existência que caracteriza Judite vai

³⁸³ Kierkegaard, Søren. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. p.107

³⁸⁴ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.75

³⁸⁵ *Ibidem*, pp.99-100

³⁸⁶ *Ibidem*, p.101

³⁸⁷ *Ibidem*, p.122

influenciar Antunes: “Eles tinham-se passado positivamente um para o outro. Era o resultado de uma convivência, não era o que eles julgavam”³⁸⁸. Falha, contudo, a relação, também pela manifesta impossibilidade de Judite excluir de si as influências exteriores, o Outro em que ela própria se transformou, sendo inclusivamente incapaz de confessar a sua verdadeira identidade escondendo o seu nome em favor do mundo:

By seeing the multitude of people around it, by being busied with all sorts of wordly affairs, by being wise to the ways of the world, such a person forgets himself, in a divine sense forgets his own name, dares not to believe in himself, finds being himself too risky, finds it to much easier and safer to be like the others, to become a copy, a number, along with the crowd.³⁸⁹

O regresso de Judite a si mesma demonstra-se uma impossibilidade, porque apesar de a relação com Antunes ter despertado nela “uma pureza que tinha sido violada um dia, mas ficara intacta para sempre”³⁹⁰, este despertar não é forte o suficiente para a levar a ultrapassar a “fantasia” que de si criou: “Por mais que fizesse, ela era sempre a Judite, e a Judite era só como eles queriam”³⁹¹. Judite ofereceu a Antunes o seu corpo, “uma vida que se entrega em carne e osso”³⁹², mas foi incapaz de se oferecer a ela própria, genuína e autêntica, porque a estátua foi mutilada a partir do espírito, restando-lhe exclusivamente o corpo, e isso é tudo o que ela tem para oferecer: “Dar tudo quanto tem não é mais do que muito mais? Ela não tem senão o seu corpo, os seus dezanove anos: é o que ela me dá”³⁹³. Mas o corpo de Judite não é suficiente, já que ela se foi perdendo cada vez mais no abismo que é essa *persona* que para si inventou: “Era fatal o declive. Esse corpo nu de dezanove anos, que por engano foi dele, esse corpo nu que lhe fugia dos braços atraído pelo abismo como por um íman que atrai e não cede”³⁹⁴. É, no entanto, esta queda no abismo que permite a Judite “sobreviver” ao fim da relação com Antunes, possibilitando a transformação da Judite “cobarde das cinco gramas”³⁹⁵ na Judite “imponente de peles”³⁹⁶. É de relevar o facto de Judite procurar a sua reabilitação junto de um estrangeiro ou de um estrangeirado, porque torna evidente que esta

³⁸⁸ *Ibidem*, p.87

³⁸⁹ Kierkegaard, Søren. *Sickness Unto Death*. p.36

³⁹⁰ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.122

³⁹¹ *Ibidem*, p.104

³⁹² *Ibidem*, p.78

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Ibidem*, p.79

³⁹⁵ *Ibidem*, p.135

³⁹⁶ *Ibidem*.

reabilitação é exclusivamente material, excluindo de si o espírito. De entre todas as mulheres da vida que conhecia em Lisboa, Judite invejava apenas uma, uma espanhola, e “não era por ela ter chegado a rica, era por não estar na terra onde nasceu”³⁹⁷, porque “[s]egundo as teorias da Judite, uma estrangeira faz mais confusão aos homens”³⁹⁸. A verdade por trás desta afirmação está patente na lógica do desconhecido, isto é, desconhecendo as origens, a cultura, de onde a mulher descende, ela pode apresentar-se aos homens mais misteriosa, mais inautêntica. Judite, ao centrar a sua regeneração junto de um homem estrangeiro, vai encontrar aqui uma possibilidade de se reinventar na sua inautenticidade, perdendo provavelmente de vez toda a réstia de genuidade, de espírito, que ainda subsistia na sua vida.

Posto isto, percebe-se facilmente a diferença substancial que existe entre Maria e Judite. Se a primeira representa o espírito, a segunda representa claramente a carne. Afirmá-lo não é o mesmo que dizer que Maria é uma representação da mulher-anjo e Judite uma representação da mulher-demónio³⁹⁹, do mesmo modo que não se pode afirmar que o binómio cidade/campo está inequivocamente exposto em *Nome de Guerra*; aliás, prova-o o facto de, terminado o seu caso com Judite, Antunes permanecer na cidade em vez de regressar ao campo e a casa dos pais. Independentemente do espaço, a individualidade, a unidade do eu, está ameaçada por forças que lhe são alheias, pelo(s) Outro(s), e o próprio texto prova-o ao colocar duas realidades antagónicas e pessoas representativas de diferentes tipos existenciais na origem do alheamento de Antunes em relação a si mesmo. Assim, não são as mulheres o motivo do *vir à existência* do protagonista nos respectivos estádios existenciais, nem tão pouco desempenham o papel de “mestres” na aprendizagem de Antunes. Ele concretiza-se eticamente em Maria e esteticamente em Judite — isto é, elas são “ferramentas” utilizadas por Antunes para se experimentar em duas possibilidades existenciais diferentes, e são, assim sendo, mulheres-objecto; mulher-objecto do ético, no caso de Maria; mulher-objecto do estético, no caso de Judite —, mas concretiza-se não por vontade própria, mas por “sugestão” de terceiros, que ao indicarem, indirectamente, ao protagonista, Maria e Judite enquanto possibilidades existenciais, vão assumir o papel de mediadores do desenvolvimento de Antunes como unidade, como indivíduo. Esta

³⁹⁷ *Ibidem*, p.104

³⁹⁸ *Ibidem*, p.105

³⁹⁹ Vide. Ribeiro, Ana Maria Silva. *Aprender com as Mulheres: Presenças do Feminino no Romance de Aprendizagem Português do Século XX*. Universidade do Minho. 2006, p. 76

transmissão de conhecimento revela-se, no entanto, na sua faceta mais extrema de cada uma dessas possibilidades, afastando desse modo o trajecto de Antunes do seu íntimo. Ainda assim, é o conhecimento adquirido nesta vertigem que deriva entre espírito e carne, entre possibilidade e realidade, que permitirá a Antunes conhecer-se a si mesmo, consubstanciando-se este conhecer-se num último estágio que representa em si a unidade, e que analisaremos no próximo capítulo.

VIII

O terceiro nascimento de Antunes: o ético-religioso e o “salto” para o estádio religioso

Entramos agora no último patamar desta análise, o terceiro nascimento de Antunes, onde ele se concretizará enquanto indivíduo independente de influências externas, reescrevendo-se na sua individualidade numa relação relativa com o relativo, e procurando concretizar-se unitariamente enquanto absoluto em estreita relação com o Absoluto. Passando assim pelo estádio ético-religioso, isto é, construindo-se conscientemente a si mesmo, e preconizando, através dessa consciência de si-próprio, um “salto de fé” que se enraiza fundamentalmente na sua expressão de indivíduo em relação com o divino ou com o absoluto.

O ético subjectivo em Kierkegaard, como já adiantámos, pressupõe um movimento consubstanciado na escolha: “even in matters that in and by themselves are innocent, what a person chooses is always important”⁴⁰⁰. Isto significa que o ético é subjectivo na mesma medida em que se concretiza num *pathos* desenhado por escolhas que estão intrinsecamente vinculadas ao indivíduo e que simultaneamente o vinculam a ele próprio. A escolha implica, portanto, um exercício da vontade⁴⁰¹ enquanto acto voluntário:

Falaremos sobre isto um pouco à maneira grega. Admitamos que havia uma criança que tinha recebido de prenda uma pequena soma em dinheiro e que com ela podia comprar, por exemplo, um bom livro ou um brinquedo, pois que ambas as coisas custavam o mesmo; ora se a criança comprou o brinquedo, poderá então com o mesmo dinheiro comprar o livro? De modo algum; já que o dinheiro foi gasto. Mas a criança pode talvez ir ao livreiro e perguntar-lhe se quereria trocar-lhe o brinquedo e dar-lhe o livro. Suponhamos que o livreiro respondia: meu querido menino, o teu brinquedo não tem valor algum; é bem verdade que, quando ainda tinhas o dinheiro, podias ter comprado tanto o livro como o brinquedo; mas com o brinquedo passa-se uma certa coisa; é que depois de ser comprado perdeu todo o valor. (...) E do mesmo modo aconteceu uma vez que o homem pelo mesmo preço podia

⁴⁰⁰ Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. p.157

⁴⁰¹ Neste sentido, a escolha ética distingue-se da escolha estética que não depende da vontade na completa aceção da palavra porque se vincula ao instante.

comprar a liberdade ou a não-liberdade, e esse preço era a livre escolha da alma e a derrelicção própria da escolha.⁴⁰²

Este exemplo é paradigmático do significado de escolha que temos vindo a adoptar, apontando para uma consequência da escolha que estende a sua influência para além do presente, do momento de decisão, definindo então a escolha como um compromisso no agora que define uma trajectória específica para o futuro, concretizada futuramente em consequências. Posto deste modo, a escolha encontra nesta janela o seu sentido ético subjectivo, isto é, a escolha reveste-se do sentido primordial da existência, que se presentifica numa escolha em que o importante não é a razão que leva o sujeito a ter que escolher, mas é simplesmente a acção de se decidir: “Rather than designating the choice between good and evil, my Either/Or designates the choice by which one chooses good and evil or rules them out. Here the question is under what qualifications one will view all existence and personally live. (...) And that is why I said that the ethical constitutes the choice”⁴⁰³. A escolha assume assim o papel essencial na distinção entre uma vida orientada para o próprio sujeito e entre uma vida constituída pela indiferença. O ético não é escolher o positivo em detrimento do negativo, porque se pressupõe que se pode “errar” na escolha, isto é, escolher-se o negativo pensando estar-se a optar pelo positivo, mas é a escolha em si mesma, determinada pelo indivíduo em si mesmo. É escolher-se segundo a sua vontade, independentemente de todas as influências externas: “Therefore, the point is still not that of choosing something; the point is not the reality of that which is chosen but the reality of choosing”⁴⁰⁴.

O sentido da escolha acaba por se revestir absolutamente da noção de indivíduo, de unidade, porque independentemente do “objecto” para qual a escolha se dirige, acaba-se por se atingir o próprio eu, isto é, na escolha escolhe-se também a si mesmo, emergindo daqui a personalidade individual. A escolha que se dirige ao exterior do indivíduo acaba por se dirigir também interiormente, atingindo deste modo a dimensão paradoxal da existência: “The choice itself is crucial for the content of personality: through the choice the personality submerges itself in that which is being chosen, and when it does not choose, it withers away in atrophy”⁴⁰⁵.

⁴⁰² Kierkegaard, Søren. *Migalhas Filosóficas*. p.54

⁴⁰³ Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. p.169

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.176

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p.163

Mas então está aqui, neste caso, subentendido um paradoxo, porque a escolha pode fundamentar-se em não escolher, e por isso a escolha não está implicitamente voltada para acção mas para o próprio eu, negando assim a transformação do *vir à existência* do eu em um outro, mas pressupondo a sua transfiguração em si mesmo, subjacente à noção de nascimento que já analisámos, mas que agora é performada no próprio e pelo próprio indivíduo: “for in a spiritual sense that by which a person gives birth is the *nisus formativus* [formative striving] of the will, and that is within a person’s own power. What are you afraid of, then? After all, you are not supposed to give birth to another human being; you are supposed to give birth only to yourself”⁴⁰⁶. Como é óbvio não se trata de se criar a si mesmo, no sentido metafísico do termo, mas recriar-se em si mesmo, impondo à existência um eu historicamente organizado, que não deixa de ter consciência do eterno, mas que se realiza no presente. Assim, o sujeito ético distingue-se a ele próprio, independentemente das circunstâncias que lhe sejam externas.

Tendo morrido Maria e tendo chegado ao fim a sua relação com Judite, Antunes, agora, depende da escolha, da hipótese de escolher. Quando Maria era viva, essa escolha estava condicionada pela lealdade que ele lhe devia; quando estava com Judite, a escolha estava condicionada pelo medo em abandonar a realidade. Agora, que se libertou delas, qual é a escolha possível? Ao excluir Maria e Judite como hipóteses, como reais possibilidades existenciais — “tinha morrido a Maria, tinha acabado a Judite”⁴⁰⁷ — Antunes está a negar um regresso ao seu primeiro e ao seu segundo nascimentos, negando assim, em simultâneo, regressar à realidade dos seus pais e à realidade do seu tio. Como hipótese resta-lhe a escolha de si próprio, que é para ele, até ao momento, um estranho: “se sondava o seu íntimo não havia nada até à profundidade. Do exterior nada lhe vinha, tudo encontrava resistência nos seus sentidos para o animar de imagens. Ele não se reconhecia: havia qualquer coisa de estranho e dele próprio ao mesmo tempo”⁴⁰⁸. Enquanto não se reconhece, enquanto se sente como um estranho em si, Antunes está num estado depressivo, porque pressente uma necessidade espiritual de se constituir enquanto um todo, mas essa necessidade não se dá facilmente a conhecer:

What then is depression? It is hysteria of the spirit. There comes a moment in a person’s life when immediacy is ripe, so to speak, and when the spirit requires a higher form, when it wants to lay hold of

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.206

⁴⁰⁷ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.125

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.127

itself as spirit. As immediate spirit, a person is bound up with all the earthly life, and now spirit wants to gather itself together out of this dispersion, so to speak, and to transfigure itself in itself, the personality wants to become conscious in its eternal validity.⁴⁰⁹

O imediatismo foi “arrancado” da vida de Antunes com o fim da relação com Judite e com a morte de Maria, e agora, sem a pressão de influências externas, o espírito procura a sua unidade, a sua realização na carne — nessa *síntese* constituinte do indivíduo — e manifesta-se em Antunes como um estranho que simultaneamente é algo *dele próprio* que surge para unir o conjunto disperso e fragmentado que ele é neste momento, potenciando o despertar de uma consciência da sua validade eterna enquanto ser humano. No entanto, Antunes ainda não reconhece esta necessidade do espírito, senão de forma inconsciente, o que o leva a ir consultar um médico e a ir à igreja: “Ele tinha a impressão, a certeza de andar fora de si, a fazer coisas que não eram da sua vontade. Não quis ir ao médico, não quis ir a uma igreja; contudo, foi procurar um médico e esteve numa igreja!”⁴¹⁰. A busca de si mesmo centra-se, neste primeiro momento, fora de si, isto é, procura-se no universal, ou nas instituições do universal que cuidam da carne — o médico —, e do espírito — a igreja. Inevitavelmente, nada a diagnosticar, porque se o caminho que o protagonista agora toma se dirige a ele próprio, não há auxílio exterior que o possa acudir, o que o remete para uma simples conclusão: “Ninguém pode escolher o que connosco se passa até à chegada da nossa consciência”⁴¹¹.

Posta a consciência da sua individualidade em acção, as influências alheias deixam de ter expressão na vida de Antunes, visto que agora, em liberdade — ou seja, livre das pressões dos outros —, ele vai assumir o significado que existir tem para si, que se materializa num “como existir”, uma escolha subjectiva que só a ele diz respeito, mediante a expressão consciente de si próprio:

The ethical individual has learned this in despair and thus has another distinction, for he also makes a distinction between the essential and the accidental. Everything that is possible in his freedom belongs to him essentially, however accidental it may seem to be; everything that is not posited in his freedom is accidental, however essential it may seem to be. But for the ethical

⁴⁰⁹ Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. pp.188-189

⁴¹⁰ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.129

⁴¹¹ *Ibidem*, p.130

individual this distinction is not a product of his arbitrariness so that he might seem to have absolute power to make himself into what is pleased him to be. To be sure, the ethical individual dares to employ the expression that he is his own editor, but he is also fully aware that he is responsible, responsible for himself personally, inasmuch as what he chooses will have a decisive influence on himself, responsible to the order of things in which he lives, responsible to God.⁴¹²

A escolha de Antunes por ele próprio materializa-se num sentido: não regressar a casa, não se aproximar daqueles que podem pô-lo fora de si. Por isso, vai rejeitar a chamada de Judite⁴¹³ e vai rejeitar as cartas que a mãe⁴¹⁴ insiste em enviar. Mas a escolha de Antunes não se limita a dissipar de si a influência dos outros, e reside essencialmente em procurar-se, escolha que culmina num capítulo chamado “O protagonista aluga a sua independência”⁴¹⁵, que representa esse mesmo afastamento em relação aos outros. Para mais, o quarto que Antunes aluga — sinónimo da sua independência — reveste-se de um ambiente franciscano, o que não deixa de revelar a expressão religiosa deste movimento da consciência, porque o indivíduo, Antunes neste caso, ao ganhar consciência de si, ganhará também consciência do Absoluto que consigo se relaciona. Há, neste sentido, uma elevação dos sentidos e de si próprio, uma ascensão (não será por acaso que Antunes aluga um quarto numa água-furtada) que o encaminha a uma relação com as estrelas, com um Absoluto. Esta expressão da consciência de si mesmo assenta em determinados pressupostos, sendo que um deles é noção de que Antunes, neste momento, mais do que necessidade tem o *dever* — como tarefa — de se tornar completo, numa correlação entre corpo e espírito, finito e infinito: “Ethics focuses upon the individual, and ethically understood it is very individual’s task to become a complete human being, just as it is the presupposition of ethics that everyone born in condition of being able to become that”⁴¹⁶. Neste momento, em Antunes, só, na água-furtada da sua independência, a recordação vai-se revelar essencial para o salto definitivo para si mesmo e para o estádio religioso da existência. Isto porque a escolha adquire uma expressão concreta em vez de se determinar como um exercício abstracto da reflexão. O ético emerge da escolha e desta escolha surge a

⁴¹² Kierkegaard, Søren. *Either/Or Part II*. p.260

⁴¹³ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.126

⁴¹⁴ *Ibidem*, p137

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Kierkegaard, Søren. Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Crumbs. p.346

decisão (ou interpretação; ou compreensão) do significado dos eventos exteriores ao pensador-subjectivo.

Recordar surge nesta medida. A recordação, no pensamento kierkegaardiano, define-se enquanto uma captura poética do concreto, isto é, do que se viveu, do que se experimentou. Assim, o termo recordação reveste-se de um sentido idealizado, em que se consagra a experiência no tempo, porque através da recordação o que foi experimentado regressa ao presente, transfigurando-se num sentido que se relaciona com a noção de aprendizagem. Através da recordação a experiência transforma-se em lição, eliminando-se assim o sentido fragmentário da vida e conferindo-lhe uma expressão unitária: “That is, recollection is ideality, but as such it is strenuous and conscientious in a way completely different from indiscriminate memory. Recollection⁴¹⁷ wants to maintain for a person the eternal continuity in life and assure him that his earthly existence remains *uno tenore* [uninterrupted], one breath, and expressible in one breath”⁴¹⁸. Recordação representa então um encontro entre o finito e o infinito, une os dois sentidos. No entanto, este encontro não se dá no tempo (no finito), nem na eternidade (no infinito), mas dá-se na consciência. A recordação é o motor que potencia a conciliação entre tempo e eternidade, exprimindo-a através da consciência onde a contradição encontra o espaço para a reconciliação. Neste sentido, a recordação é retrospectiva, remete para o passado: vai buscar o que foi e presentifica-o; ao presentificar o que foi, reconstrói-o, transfigura-o e lança-o para a frente, dirige-o para o futuro, já não sob a forma de recordação, porque senão seria o mesmo, ou seja, não teria *vindo à existência*, mas como repetição. A repetição não pressupõe a imitação do que foi, a sua exacta reconstituição, mas pressupõe uma determinada similaridade ao que foi — ou que o devir se revista da experiência do que foi; é expressão da imanência: “Repetition is basically the expression of immanence, so one despairs to the last drop, and has oneself, and then one doubts to the last drop, and has the truth”⁴¹⁹. Estes dois movimentos, que são aparentemente contraditórios no tempo — a recordação dirige-se para trás; a repetição para a frente — complementam-se na consciência do sujeito, na origem da sua personalidade (união entre finito e infinito), enquanto *síntese*. O tempo, aqui associado à recordação, é completamente diferente do tempo associado à ocasião,

⁴¹⁷ Veja-se o duplo sentido que a palavra tem em inglês, se por um lado significa “recordar”, também tem, por outro lado, a acepção de “juntar o que estava anteriormente fragmentado”, num sentido de “reunião”.

⁴¹⁸ Kierkegaard, Søren. *Stages on Life's Way*. p.10

⁴¹⁹ Kierkegaard, Søren. *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Fragments*. pp.220-221

que vimos a propósito do estádio estético. Na ocasião o tempo impunha-se por ser sempre presente e momentâneo, implicando assim que o Outro fosse sempre o devir do sujeito; na recordação está pressuposto o devir de um eu idealizado — e nessa medida a recordação (recollecting) é um desdobrar-se em si mesmo (e lançando-se para a frente, dirigindo-se para o futuro é nesse sentido repetição). A recordação é, então, o princípio da continuidade, onde o presente se reescreve da sua significação, e a contradição entre a possibilidade e a realidade se resolve na dialéctica da consciência.

O momento da recordação concretiza-se em Antunes em três capítulos: “Quando se nasce pela terceira vez há sempre restos das duas primeiras”⁴²⁰, “Onde se sabe que as três vidas do protagonista passam todas nos mesmos sítios e com os mesmos personagens”⁴²¹, e “O protagonista começa a descobrir o mundo através de uma lente feita com os personagens que ele conheceu”⁴²². Atendendo simplesmente aos títulos dos capítulos, percebemos facilmente que o movimento que Antunes efectua neste momento dirige-se para trás, para o que foi. Contudo, este movimento não é uma simples lembrança, como foram outros anteriormente: por exemplo, quando Antunes ia no carro com Judite pensando em Maria, episódio que não se reveste da substância da recordação (no sentido em que discutimos anteriormente) mas que é um simples rememorar saudoso, uma lembrança. Se no título do capítulo L está subentendido que o passado é presentificado em Antunes, visto que o seu terceiro nascimento é preenchido por “restos” dos dois primeiros nascimentos, nos outros dois capítulos Antunes vai adequar, através da recordação, esses “restos” dos primeiros nascimentos ao seu terceiro nascimento. É através deste processo que Antunes vai ganhar consciência dos desequilíbrios existentes nos seus dois primeiros nascimentos:

Houve um desequilíbrio para responder a outro desequilíbrio, necessário para pôr o fiel a zero, como um pêndulo vai obrigatoriamente de um a outro lado da vertical a distâncias iguais, para cumprir a simetria, a gravidade e a oscilação. O desequilíbrio era para os dois lados: a Maria e a Judite eram ambas ainda o mesmo erro!⁴²³

⁴²⁰ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. pp.128-129

⁴²¹ *Ibidem*, pp.130-131

⁴²² *Ibidem*, pp.132-133

⁴²³ *Ibidem*, p.132

Aqui subsiste o pensamento ético subjectivo, isto é, Antunes, recordando, descobrindo “o mundo através duma lente feita com os personagens que ele conheceu”⁴²⁴, olhando para trás, transportando o passado ao presente e actualizando-o em si, aprendendo com ele, apercebe-se que a dispersão de si mesmo se deu para dois lados opostos, e que ele, o presente do protagonista, é o resultado dessa dispersão. Estes desequilíbrios representam os elementos paradoxais constituintes da *síntese* existencial: Maria, o primeiro desequilíbrio, pendia toda para o lado da idealidade; Judite, o segundo desequilíbrio, pendia toda para o lado da realidade. Ambas têm o mesmo peso na vida do protagonista, e nesse sentido anulam-se nele, o que lhe permite pôr o fiel da balança a zero. São, por isso, “ambas ainda o mesmo erro”⁴²⁵, e através da recordação, da presentificação desse erro, do conhecimento que esse erro trás em si, o protagonista pode, através da repetição, reescrever-se de forma equilibrada nesse erro, ou seja, reencontrar-se num equilíbrio entre idealidade e realidade. Devemos, no entanto, referir que nesta altura, nos três capítulos supramencionados, Antunes ainda não se encontra na água-furtada. Neste momento o protagonista procura-se subjectiva e eticamente, e vai ser pela impossibilidade do ético enquadrar o seu comportamento (ou as consequências do seu comportamento) que Antunes se vai aproximar do Absoluto.

Em *Temor e Tremor* (1843), Kierkegaard, através de Johannes de Silentio⁴²⁶, retoma a história de Abraão para definir os limites do ético em relação ao religioso. Segundo Kierkegaard, no ético, mesmo que subjectivo, “determinado espiritual e sensivelmente de maneira imediata está o singular, o singular que possui o seu *telos* no universal, e é esta a sua tarefa ética: exprimir-se sempre a si mesmo nesta tarefa, de modo a relevar a sua singularidade para que se converta no universal”⁴²⁷. O melhor exemplo é que o homem está sempre subordinado à lógica da moral e deste modo subordinado ao universal. Abraão, em *Temor e Tremor*, surge como o paradigma do homem ético, até ser posto à prova: Deus pede-lhe que sacrifique o seu filho, Isaac. E o autor parte desta prova para definir os limites do ético. Antes, contudo, recorre a outros exemplos de pais que sacrificaram filhos, mas que nem por isso se encontram fora dos domínios da ética, pois o sacrifício resulta num benefício para o universal, como, por exemplo, no sacrifício de Ifigénia às mãos de Agamémnon. No caso de Abraão, o sacrifício de Isaac não representa nenhum benefício para o universal, e, neste

⁴²⁴ *Ibidem.*

⁴²⁵ *Ibidem.*

⁴²⁶ Autor pseudónimo de *Temor e Tremor*.

⁴²⁷ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.112

sentido, a escolha reside então entre duas esferas: ou Abraão escolhe o ético e não sacrifica Isaac (podendo inclusivamente optar por sacrificar-se a ele próprio em vez do filho); ou escolhe o caminho da fé, a esfera religiosa, e obedece à vontade do absurdo. Abraão escolhe obedecer — apesar do sacrifício não se realizar, pois foi impedido por um anjo no momento em que ia realizar o sacrifício — e se Isaac tivesse sido morto, como poderia esta acção ser moralmente enquadrada? Esta é a pergunta que percorre todas as páginas de *Temor e Tremor*, e a resposta é só uma: na esfera ética, Abraão seria considerado um assassino.

Partindo deste episódio, lançam-se as bases que definem a relação do indivíduo com o Absoluto, e só à luz da esfera religiosa a acção de Abraão pode ser justificada. Para tal, Kierkegaard serve-se de um conceito denominado “suspensão teleológica do ético”⁴²⁸ que se exprime num “paradoxo de fé [que] consiste no facto de o singular ser superior ao universal, no facto de o singular, (...) determinar a sua relação com o universal através da sua relação com o absoluto, e não a sua relação com o absoluto através do universal”⁴²⁹. Deste modo, o paradoxo não consente mediação, porque ao singular já não é (nem pode) ser exigido que se exprima no universal, o singular, assim entendido, é apenas o singular: “Logo que o singular quer expressar o seu dever absoluto no universal e disso toma consciência, reconhece assim que é ele próprio quem está em tentação; e acontecerá então que (...) não cumprirá o suposto dever absoluto (...) pese embora o seu acto surja *realiter*⁴³⁰ como se fosse o seu absoluto dever”⁴³¹.

Ainda que Antunes não tenha sido colocado numa situação-limite como a de Abraão, em termos éticos não deixa de ser responsável pelas consequências das suas acções. Ora, em termos do universal, ou, melhor, em termos estritamente legislativos, por exemplo, Antunes não pode ser considerado culpado pela morte de Maria. Mas eticamente (isto é, moralmente), Antunes, pela sua atitude negligente, é responsável pela morte de Maria. Neste sentido, Antunes, apesar de não ter agido propositadamente, é culpado pela morte de Maria, porque se alheou das “responsabilidades morais”, da sua vida anterior, em detrimento do imediato, do viver imediato que no próprio instante em que o vivia era anulado, esquecendo-se assim do dever de compromisso que mantinha com a sua noiva. Por este motivo, Antunes não pode expressar o seu “dever absoluto”

⁴²⁸ *Ibidem*, pp.110-141

⁴²⁹ *Ibidem*, p.130

⁴³⁰ Na realidade.

⁴³¹ *Ibidem*.

no universal, visto que, na lógica moral do universal, é responsável pela morte de Maria, ou pela negligência que levou à morte de Maria, negligência expressa no título do capítulo XXXI: “Quem não responde às cartas que lhe mandam, ao menos leia-as”⁴³². Até porque Antunes conhecia Maria, e sabia que ela lhe era, como já vimos, leal. Daí que, até como forma de expiar a sua responsabilidade, o acto de Antunes não possa ser eticamente enquadrado, procurando-se então o protagonista, já não numa relação com o universal ou com o imediato, mas numa relação com o Absoluto, passando a procurar “outros amigos que não sejam pessoas”⁴³³. Só através da sua relação com as estrelas — o Absoluto — é que o protagonista consegue compreender os resultados das suas acções, e resignar-se perante eles: “estava escrito que a Judite entrasse um dia, melhor, uma noite, na vida do Antunes, para que se cumprisse o sestro que ordenaram os astros para a Maria. Apenas isto. A Judite nada que tinha que ver com Antunes senão cumprir-se o caso de Maria”⁴³⁴. Ou seja, é só à luz de uma “suspensão teleológica do ético” que Antunes pode compreender o resultado das suas acções: foram acções determinadas pelo Absoluto “para que o fim de Maria se cumprisse à hora fixada pelos astros”⁴³⁵. Antunes, contudo, ao colocar-se nesta posição, tem de abdicar de uma parte de si — aquela que melhor o tem descrito ao longo de todo o romance, a sua reflexão. Porque acreditar que foram as estrelas, o Absoluto, a exigirem o sacrifício de Maria, acreditar que houvesse, desde que tinha nascido, uma hora fixada para a morte de Maria, é suspender a lógica associada à reflexão, para simplesmente acreditar no absurdo, estar face a face com o próprio absurdo: “Then the question is wheter he will believe that for God everything is possible, that is, wheter he will *have faith*. But this is simply the formula for losing one’s mind; to have faith is precisely to lose one’s mind so as to win God”⁴³⁶. Aqui aplicado “to lose one’s mind”, perder a cabeça, não significa enlouquecer, significa, antes sim, suspender-se enquanto indivíduo concreto, suspender-se egoticamente, significa uma “de-posição” do *ego* (perda de posição do eu), uma suspensão da lógica concreta e sistemática, para que esta perda represente um ganho, “pois o movimento de fé tem de ser sempre realizado por força do absurdo, mas atente-se bem, de modo a que a finitude não se perca, antes seja ganha por inteiro”⁴³⁷.

⁴³² Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.80

⁴³³ *Ibidem*, p.142

⁴³⁴ *Ibidem*, pp.142-143

⁴³⁵ *NGIbidem*, p.143

⁴³⁶ Kierkegaard, Søren. *Sickness Unto Death*. p.42

⁴³⁷ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.92

O Antunes entendia estas coisas todas nas estrelas e sem ser por palavras recebidas no seu pensamento. Havia outros processos para a grande linguagem das estrelas chegar ao seu entendimento sem ser por meio das palavras. Não era só a cabeça, nem só o coração, nem só o coração e a cabeça juntos que se deixavam entrar assim pelas estrelas: era o seu corpo inteiro, ainda mais, a sua vida inteira que recebia as ordens de quem ele nunca havia pensado ser o único que lhas desse. Os astros mandam! E mandam uma coisa para cada um! E esta ordem sereníssima dos astros é uma verdadeira anarquia para a sociedade!⁴³⁸

Este entendimento das coisas com todo o seu ser releva dos astros, do Absoluto, mas existe já em Antunes e em qualquer pessoa e é a Verdade, isto é, é aquilo que o indivíduo está primitivamente definido a *ser*, ou ainda, é o “íntimo pessoal”⁴³⁹ que “serve apenas o próprio”⁴⁴⁰ e é “o seu único caminho”⁴⁴¹. Os astros oferecem a cada pessoa um nome, e esse nome é a sua identidade. Essa identidade é aquilo que cada um deve ser, a sua autenticidade, a sua sinceridade: esta é a vontade primordial dos astros, que se encontra apenas em cada um; e é por isso “uma verdadeira anarquia para a sociedade”, essa mediania que tem de ser ultrapassada, porque a sociedade tende a sobrepor-se aos indivíduos, criando afinal esses “nomes de guerra: esses casos em que a sociedade quer mais do que os astros e não consegue afinal senão aniquilar ambos”⁴⁴². E Judite, que por ter um nome suposto, é o mais evidente exemplo desses nomes de guerra, não é caso único, porque “[d]as duas uma: ou as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram no baptismo, ou ele tem de seu o bastante para marcar a cada um”⁴⁴³, o que são duas coisas diferentes. Se as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram, estão a recriar-se num nome de guerra, como são os casos do tio de Antunes, de D. Jorge ou de Maria, isto é, estão a adequar a sua identidade aos nomes que lhes puseram, em vez de adequarem esses nomes à sua identidade. Já Antunes procura, na água-furtada, adequar o seu nome à sua identidade, ou seja, procura-se no Absoluto, e para tal há dois movimentos que lhe serão essenciais: o humor e a resignação.

O humor, como vimos, é uma espécie de inter-estádio que faz a ponte entre o ético-religioso e o religioso. O humor — mais uma vez, não falamos aqui de artifícios

⁴³⁸ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.143

⁴³⁹ *Ibidem*, p.11

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*, p.142

⁴⁴³ *Ibidem*, p.9

linguísticos — consiste em olhar para o imediato e para a realidade de uma perspectiva superior, ou à distância (ou até, olhar de longe), e enquadrar esse imediato na perspectiva do Absoluto, revelando assim as suas contradições: “The humorous is constantly (not in the sense of the priest’s ‘always’, but every time of day, wherever he is, and whatever he is thinking or doing) putting the God-idea together with other things and bringing about the contradiction”⁴⁴⁴.

Em *Nome de Guerra*, esta atitude humorista, este aproximar da realidade ao Absoluto, de modo a deixar a descoberto as contradições patentes na realidade, está presente no capítulo LVII, que tem por título “Os antigos amigos do protagonista vistos das estrelas”⁴⁴⁵. O próprio título pressupõe um “olhar” distanciado para a realidade, colocando-a na perspectiva das estrelas, do Absoluto. Daí que, nesta perspectiva, a questão que aflora os lábios de Antunes seja a seguinte: “— Como é que, depois disto tudo, há ainda ingénuos na terra que julgam que é por sua vontade que se fazem as coisas no mundo?”⁴⁴⁶. A referência aqui subentendida é obviamente o tio de Antunes, o homem do “é necessário quem faça as coisas”⁴⁴⁷, que como vimos está completamente inserido na realidade, no imediato, e que não descobre “senão o que está à vista”⁴⁴⁸. Ora, o humor, aqui patente, consiste precisamente em opor a esta visão, a esta proximidade à realidade, um olhar distanciado, revelando deste modo as suas contradições. Aos “ingénuos na terra” que só vêem ao perto, Antunes contrapõe a perspectiva distanciada das estrelas, chegando à conclusão de que os astros “serviram-se do homem do «é necessário quem faça as coisas» para intervir no cumprimento das suas ordens, mas (...) deram-lhe a entender que a vontade era dele mesmo, e forte, forte vontade, de antes quebrar que torcer”⁴⁴⁹. E é esta noção, este entendimento das coisas, que vai despertar em Antunes a resignação.

A resignação não está, neste caso, exposta negativamente. O salto religioso, o salto de fé é constituído por dois movimentos. O primeiro movimento é aquele que se dirige para o infinito, e é a resignação, o “último estágio que antecede a fé”⁴⁵⁰. O movimento de resignação infinita consiste em abdicar-se de si em favor do absurdo, do Absoluto: “Com uma infinita resignação, esgota a profunda melancolia da existência,

⁴⁴⁴ Kierkegaard, Søren. *Sickness Unto Death*. p.424

⁴⁴⁵ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.144

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p.145

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p.36

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pp.144-145

⁴⁵⁰ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.103

sabe da felicidade da infinitude, conheceu a dor ao renunciar a tudo o que temos de mais querido neste mundo”⁴⁵¹, ou, posto de outra forma, é “abdicar de toda a temporalidade de modo a ganhar a eternidade”⁴⁵². Em Antunes, esta mesma ideia está exposta num simples pensamento: “A nossa obediência aos astros é a um tempo involuntária e heróica”⁴⁵³. Isto é, finitamente, Antunes abdica de si para obedecer à vontade do infinito. Mas o segundo movimento, o mais difícil, consiste precisamente em recuperar a sua finitude por força dessa relação com o absurdo:

É necessária uma coragem meramente humana para abdicar de toda a temporalidade de modo a ganhar a eternidade; mas eu ganho-a e não posso dela abdicar para toda a eternidade, o que é uma contradição. Mas é necessária uma coragem paradoxal e humilde para captar agora toda a temporalidade por força do absurdo, e essa coragem é a fé.⁴⁵⁴

Antes, contudo, de Antunes realizar este segundo movimento, conclui o primeiro, o da resignação infinita, ganhando por isso uma nitidez que até então não conhecia: “O que aquele momento tinha de nítido era que ele [Antunes] sentia projectar-se em redor de si e não o exterior que vinha projetar-se dentro dele. Uma consciência tão dona da presença da sua vida neste mundo nunca ele a saboreara tão gostosamente”⁴⁵⁵. Nesta passagem, Antunes, por se fundar numa relação com o infinito, redifine os seus limites enquanto pessoa no Absoluto, tornando-se também ele absoluto: ou seja, é o absoluto em absoluta relação com o Absoluto, reconciliando-se, assim, com a existência: “Na resignação infinita há paz e repouso; qualquer homem que o queira, que não se sinta por isso aviltado, o que é ainda mais terrível do que ser demasiado orgulhoso, do que se desprezar a si próprio, pode disciplinar-se de maneira a fazer o movimento que na sua dor reconcilia com a a sua existência”⁴⁵⁶.

Depois, dá-se o segundo movimento, em que o sujeito que se resignou infinitamente, que tudo cedeu em detrimento do infinito, tudo recupera por via da crença no absurdo:

⁴⁵¹ *Ibidem*, p.96

⁴⁵² *Ibidem*, p.105

⁴⁵³ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.146

⁴⁵⁴ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.105

⁴⁵⁵ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.151

⁴⁵⁶ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.102

O absurdo não pertence às diferenças que se encontram dentro do próprio domínio do entendimento. Não é idêntico ao inverosímil, ao inesperado, ao imprevisto. No momento em que resignou, o cavaleiro, falando em termos humanos, convenceu-se da impossibilidade de ser esse o resultado do entendimento e teve energia bastante para pensar. Em sentido infinito, tal seria inversamente possível por intermédio do acto de resignar, mas esta posse é ao mesmo tempo uma desistência, apesar da posse não ser absurdez nenhuma, para o entendimento; pois o entendimento insistiu em manter o direito de haver sido e permanecido uma impossibilidade no mundo da finitude onde reina. Disso tem o cavaleiro da fé igual e clara consciência; a única coisa que pode portanto salvá-lo é o absurdo que ele capta por intermédio da fé. Reconhece portanto a impossibilidade e nesse mesmo instante acredita no absurdo.

Mas em que consiste este movimento? Primeiro há uma ascensão em direcção ao infinito, em que o sujeito se depõe de toda a sua temporalidade; depois, dá-se uma queda que o devolve ao finito e em que ele recupera tudo o que tinha cedido. Mas recupera-o duplamente — não em quantidade mas em qualidade; isto é, agora, depois de realizado o movimento, recupera tudo o que cedeu, mas de forma equilibrada, concretizando-se no equilíbrio da síntese entre finito e infinito. Em termos análogos, olhemos mais uma vez para Abraão: primeiro sobe até ao monte Moriá, sabendo que iria sacrificar o seu filho, que o vai perder (em termos finitos), resignando-se infinitamente com esta perda; depois, num segundo momento, desce o cume com o seu filho nos braços e recuperou-o, não só finitamente como infinitamente. E, sim, apesar de nunca o ter perdido, recuperou-o, pois ao aceitar a vontade do absurdo, ao resignar-se a ela, entregou-lhe Isaac, e, nesse sentido, perdeu-o.

Antunes, num primeiro momento, resigna-se infinitamente — “A nossa obediência aos astros é a um tempo involuntária e heróica”⁴⁵⁷ —; e, depois, realiza o caminho inverso — “Hei-de morrer sem saber dizer-me todo?”⁴⁵⁸; “O que aquele momento tinha de nítido era que ele sentia projectar-se em redor de si”⁴⁵⁹ — completando o movimento, e tornando-se assim aquilo que Kierkegaard designa de cavaleiro de fé.

⁴⁵⁷ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.146

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p.148

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.151

Mas, repetimos, que movimento é este? Johannes de Silentio descreve assim o primeiro momento do salto: “Sei executar o grande salto de trampolim por meio do qual consigo saltar sobre a infinitude, as minhas costas estão desde a infância contorcidas como as de um funâmbulo, torna-se fácil para mim — um, dois, três — andar de cabeça para baixo na existência, mas o salto seguinte não consigo executá-lo”⁴⁶⁰. Esta descrição da primeira parte do movimento indica ser uma espécie de salto mortal — veja-se, ele fica de cabeça para baixo —, e o segundo momento consistirá na queda, numa queda equilibrada, que é o movimento de fé. Assim, os cavaleiros da fé são equiparados a bailarinos: “Os cavaleiros da infinitude são bailarinos e têm elevação. Executam o movimento ascendente e descem de novo, e nada disto resulta também numa perda de tempo funesta ou desagradável à vista. Mas de cada vez que descem não conseguem atingir imediatamente a posição, vacilam um instante, e essa vacilação mostra todavia que são estranhos neste mundo”⁴⁶¹.

Antunes, depois de se depor perante o Absoluto, redescobre-se finitamente na sua sinceridade “Até hoje ainda nunca houve outro modo de cada um passar de uma idade para outra da sua vida. (...) Mas a única maneira que existe no mundo para revelar cada um, a si e aos outros, está dentro de cada um mesmo, é a sua sinceridade”⁴⁶². Esta aceção é, por uma feliz coincidência, assim chamada no título do capítulo LXII: “O trampolim do salto mortal para a segunda natureza”⁴⁶³. Este salto mortal adquire aqui o mesmo sentido utilizado anteriormente: Antunes concretiza-se na relação com o Absoluto num duplo movimento; primeiro um movimento de resignação infinita — a ascensão; depois um movimento de fé — a queda. Um salto de trampolim que requer uma crença infinita no absurdo, porque Antunes vai “saltar sobre a infinitude”, para depois se restituir completo na finitude, ou seja, ascende-se ao infinito para depois, na queda, recuperar-se no finito: “o movimento de fé tem de ser sempre realizado por força do absurdo, mas atente-se bem, de modo a que a finitude não se perca, antes seja ganha por inteiro”⁴⁶⁴.

E por se recuperar plenamente na sua finitude, o cavaleiro de fé é assim descrito:

⁴⁶⁰ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.91

⁴⁶¹ *Ibidem*, p.97

⁴⁶² Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.150

⁴⁶³ *Ibidem*, p.152

⁴⁶⁴ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.92

Acerco-me mais um pouco, fico atento aos seus menores movimentos, não fosse surgir algum minúsculo sinal telegráfico divergente vindo do infinito, um olhar, uma expressão, um gesto, uma melancolia, um sorriso que traísse o infinito na sua divergência com o finito. Não! É solidamente maciço. O seu andar? É enérgico, pertence por inteiro à finitude; (...) pisa a terra com a maior segurança — pertence em tudo ao mundo (...). Alegra-se com tudo, participa em tudo e de cada vez que o vemos participar no que é singular, tal sucede com a perseverança que caracteriza o homem terreno, cuja alma se apegava firmemente a semelhantes coisas. (...) Debruçado de uma janela aberta, contempla a praça onde vive, tudo o que aí se passa — um rato a esconder-se debaixo de uma tábua na sarjeta, as crianças a brincar —, tudo na existência o interessa com tanta serenidade como se fosse uma rapariga de dezasseis anos.⁴⁶⁵

Este retrato do cavaleiro de fé parece-nos indicar alguém que vive a vida em toda a sua naturalidade, singileza, espontaneidade, isto é, aparenta ser alguém que saboreia cada momento como se de o primeiro se tratasse, sem que haja nele qualquer tipo de preconceito motivado pelo conhecimento ou pela experiência.

E Antunes?

Pois a honra do Antunes tinha esta faceta muito dele: nunca ter sido movido pelo desejo de experiência. Nunca o seu propósito fora o de vir a ter vaidade nos calos e outras cicatrizes. Passaria sempre de largo a todas as imponências exteriores que ameaçavam o seu caso pessoal. Preferia continuar à prova de fogo para toda e qualquer circunstância da vida humana do que couraçar-se numa experiência que lhe tirasse aquele prazer de ir assistindo a cada instante pela primeira vez.⁴⁶⁶

Então Antunes é, desde sempre, um “cultor da naturalidade”⁴⁶⁷, “mas até hoje a sua naturalidade desfazia-se toda antes de chegar aos outros”⁴⁶⁸, e assim deixava-se envolver nos planos que os outros tinham para ele, perdia a sua naturalidade em função dos outros. Agora, fundando-se no Absoluto, restitui-se a ele mesmo enquanto singular, isto é, este último nascimento não representa uma transfiguração em um Outro; Antunes transfigura-se em Antunes: “O cavaleiro não se contradiz, e existe uma contradição entre esquecer todo o conteúdo da vida e permanecer no entanto o mesmo. Não sente

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p.96

⁴⁶⁶ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.153

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

qualquer impulso para tornar-se outro e de modo algum considera tal coisa grande. Só as naturezas inferiores se esquecem de si próprias e se transformam em algo de novo. (...) As naturezas mais profundas nunca se esquecem de si próprias, nunca se transformam numa coisa diferente do que foram”⁴⁶⁹. Assim, também Antunes não se vai esquecer de tudo, em vez disso, como também já referimos, “recordar-se-á então de tudo; mas essa recordação é precisamente a dor e contudo na resignação infinita está reconciliado com a existência”⁴⁷⁰. Reconciliar-se com a existência significa também reconciliar-se com ele mesmo, redescobrir-se na *síntese* equilibrada entre finito e infinito, redescobrir-se como o “cultor da naturalidade” que afinal sempre foi, mas que agora, em vez de se perder nos outros, vai-se concretizar neles, porque “as circunstâncias tinham arrebatado o Antunes do geral e haviam feito cair sobre ele todo o rigor de um caso pessoal”⁴⁷¹. Isto é, “finalmente o protagonista toma o partido das estrelas”⁴⁷², tornando-se finalmente ele próprio.

⁴⁶⁹ Kierkegaard, Søren. *Temor e Tremor*. p.99

⁴⁷⁰ *Ibidem*, pp.99-100

⁴⁷¹ Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra*. p.153

⁴⁷² *Ibidem*, p.155

Equações Finais

O capítulo antecedente terminou com o protagonista a tomar o partido das estrelas, a seguir o seu próprio caminho, a reescrever-se na sua identidade, adequando-a ao que ele próprio é, em vez de se adequar Antunes ao seu nome, ou àquilo que os outros esperam que o seu nome represente. No final, Antunes encontra-se plenamente consigo, com o seu íntimo. Torna-se, enfim, ele próprio.

O caminho que Luís Antunes percorreu, que nós temos vindo até aqui a acompanhar, termina em aberto. A partir do momento em que Antunes se reencontra consigo, ou que em si renasce, o futuro só a ele diz respeito, e o objectivo da narrativa termina. Que objectivo é esse? O objectivo, como tão bem o romance nos demonstra, é expor-nos a nós, leitores, que, apesar das vontades dos outros, daquilo que é externo ao indivíduo, a responsabilidade-existencial que nos cabe a nós, enquanto indivíduos, é seguirmos o nosso próprio caminho, o nosso *pathos* individual. Esse *pathos* é em si construído de possibilidades e essas possibilidades potenciam as escolhas e as escolhas formam o carácter individual da pessoa.

No caso de Antunes, essas possibilidades-existenciais surgem na forma da Mulher, e representam cada uma delas uma situação-limite, um momento de tensão em que o teor da personalidade do indivíduo é colocado fora dele. Com isto, dá-se ainda a curiosidade de cada uma dessas possibilidades-existenciais, corporizadas na mulher — numa mulher que em cada caso é uma representação física e absoluta dessas possibilidades — particularizarem uma vontade e uma forma de se estar na existência que não é a de Antunes. E, ainda, em cada um desses casos a mulher surgir como o reflexo dessa forma particular de se encarar a existência. Assim, temos numa primeira parte, um primeiro nascimento que representa uma idealidade consubstanciada na educação e numa expressão ética para onde esse educação se deve encaminhar — o compromisso, a lealdade e o casamento —, incarnada em Maria. E, numa segunda parte, um segundo nascimento que representa a realidade consubstanciada no desejo. Portanto, na primeira parte há um desequilíbrio que pende para o lado do espírito; e na segunda um desequilíbrio que pende para o lado da carne. Desta forma, o conjunto das duas mulheres da vida de Antunes apresentam-se como um único e o mesmo erro, proque não são movimentos que pertençam a Antunes, ou que pertençam expressamente

à vontade de Antunes, não são movimentos autênticos, são antes réplicas dos movimentos dos outros. Mais: se Maria é toda ela uma representação da ideia, concretizada numa relação epistolográfica através de Outro — a mãe de Antunes — (e veja-se que aqui a ideia apresenta-se apenas por meio das palavras de um terceiro elemento externo ao pensador subjectivo), que nunca chega a concretizar-se, isto é, Maria por existir apenas idealmente é incapaz de se concretizar em Antunes (Ricardo Reis, neste caso, diria: “Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. / Quer gozemos, quer não gozemos, passamos com o rio. / Mais vale saber passar silenciosamente”⁴⁷³); Judite, por sua vez, é capaz de representar o mundo e a realidade, é capaz de ser representação da *representação*, mas é incapaz de se realizar a ela própria. A luta inglória leva-a a estilhaçar a realidade e a estilhaçar-se nessa realidade, erguendo-se, depois, no auge da sua inautenticidade, sendo capaz de se reinventar em cada um desses estilhaços do real, desses fragmentos de vida, mas sendo incapaz de se recriar completa (Álvaro de Campos, neste caso, diria: “Multipliquei-me, para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei, não fiz senão extravasar-me, Despi-me, entreguei-me”⁴⁷⁴).

É por estes dois desequilíbrios que se efectua o caminhar de Antunes em direcção a si mesmo. Desequilíbrios tão necessários, diríamos nós. A eles está associado um elemento temporal que é fundamental para que a síntese se possa concretizar equilibradamente, e sobre o qual já intuímos ao longo da nossa dissertação. Maria representa um olhar para trás por parte de Antunes, um olhar para o passado; Judite é, por sua vez, uma representação absoluta de um permanente presente. Cada uma delas é um fragmento temporal de Antunes; ou, dito de outra forma, Antunes representa-se de forma fragmentária em cada um destes momentos-existenciais diferentes. Reflecte-se ora na ideia, ora na realidade. Nunca se reflecte completo. Contudo, tem a vantagem de amar a verdade acima de tudo, e só assim, só através da sua sinceridade, poderá passar de uma possibilidade-existencial para outra até se encontrar a ele próprio. Mas estávamos a dizer que cada uma das mulheres representa um elemento temporal diferente: Maria, o passado, Judite, o presente. Em ambos os casos há uma ausência inequívoca do futuro, e essa ausência reflecte-se num não saber ver ao longe, isto é, só o

⁴⁷³ Reis, Ricardo. “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” in: Pessoa, Fernando. *Poemas de Fernando Pessoa*, 2ªed. Selecção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão, Janeiro de 2006, p.191

⁴⁷⁴ Campos, Álvaro. “Passagem das Horas” in: Pessoa, Fernando. *Poemas de Fernando Pessoa*, 2ªed. Selecção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão, Janeiro de 2006, p.125

futuro revela uma distância que atravessa todos os tempos, pelo simples facto de ainda não ter acontecido, e por transportar em si tanto o passado como o presente. A única maneira de Antunes alcançar o futuro — ou seja, a única maneira de Antunes não viver exclusivamente ou no passado ou no presente — depreende uma relativização daquilo que são esses elementos temporais. Esta relativização compreende um duplo movimento, a recordação e a repetição. Como já vimos, a recordação é a captura poética do passado, a sua adequação ao presente, e, ao ser lançada para a frente não é já recordação e transforma-se em repetição. Ao efectuar este duplo movimento, Antunes relativiza Maria, a ideia, e Judite, o corpo. Relativiza o passado e o presente. Deste conjunto, desta relativização, deste encontro, gera-se o equilíbrio, gera-se o indivíduo, gera-se Antunes, o futuro (o que engloba, em si, passado e presente, tornando-se, assim, eternidade — ou todos os tempos). Ideia que também está presente, por exemplo, em “As Quatro Manhãs”: “Já sei que primeiro vê-se a estrela do futuro, / antes do futuro vê-se a estrela, / dizem que a estrela está quase pronta / para ser vista pela primeira vez uma madrugada / e assim todos os dias / sempre / até que eu acabe.”⁴⁷⁵

Este é o salto final do indivíduo para si mesmo, e é por isso que não podemos afirmar, como faz Álvaro Cardoso Gomes, que o crescimento de Antunes se faz através de uma “Aprendizagem de Desaprender”⁴⁷⁶. Pelo contrário, faz-se através de uma adequação da aprendizagem. Ao falarmos em desaprender estaríamos a falar em subtracção de conhecimento. Ora, a fórmula que constitui o sujeito consiste numa soma. Mas já lá iremos. Antes, resta-nos dizer que o *desvio* que afasta Antunes de si mesmo dá-se porque tanto no primeiro como no segundo nascimentos o protagonista vai tratar aquela porção de vida, aquele fragmento de si mesmo — seja ele ético-universal ou estético — como se de um absoluto se tratasse. Isto é, concede um relevo absoluto àquilo que é relativo. Ao transformar o relativo em relativo — o ético e o estético — e ao se procurar absolutamente naquilo que é Absoluto — as estrelas — Antunes dá o “salto de fé” necessário para recuperar aquilo que nunca perdeu. Dito de outro modo, Antunes passa a ser um absoluto que se constitui da soma de relativos, o que graficamente poderia ser assim representado: relativo + relativo = absoluto. Esta fórmula de Almada — $1 + 1 = 1$ —, é uma representação do equilíbrio. E o equilíbrio, por sua vez, é uma representação do indivíduo. O indivíduo é o resultado da soma dos

⁴⁷⁵ Negreiros, José de Almada. “As Quatro Manhãs” in: *Poemas*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2001, p.149

⁴⁷⁶ Gomes, Álvaro Cardoso. “A Aprendizagem de Desaprender” in: *Colóquio/Letras* nº149/150. 1998, pp.123-128

elementos que o constituem, fragmentos paradoxais que só na sua união se tornam absolutos. Sejam eles: temporal + eterno; corpo + espírito; possibilidade + necessidade; idealidade + realidade — independentemente da soma paradoxal que se realize, representando ela o equilíbrio o resultado será apenas um — a soma das partes é igual à unidade.

A filosofia de Kierkegaard também tende, do mesmo modo, para a unidade. Uma unidade que não se constrói de subtracção mas de soma, da união de uma série de elementos paradoxais que, organizados equilibradamente, constituem a síntese que forma o indivíduo. Assim, está também pressuposta uma relativização do relativo — o estético e o ético — para que o absoluto, o indivíduo, se possa reafirmar como tal perante o Absoluto, no último estágio da dialéctica existencial kierkegaardiana, o estágio religioso. Neste estágio, o indivíduo encontra-se numa relação directa com Deus, numa relação potenciada pela aceitação do absurdo-existencial e que passa por uma deposição do eu perante a vontade desse mesmo absurdo. Só na perda absoluta de si mesmo pela absoluta cedência perante o Absoluto é que o indivíduo se torna capaz de relativizar o relativo e dar o salto definitivo para ele mesmo. Um salto mortal para a sua segunda natureza, onde o indivíduo se constitui definitivamente enquanto síntese, enquanto unidade. Uma unidade que advém da soma dos elementos paradoxais que o constituem, sejam eles corpo e espírito ou idealidade e realidade.

Bibliografia

Activa:

HEGEL, Friedrich. *O Sistema da Vida Ética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, Fevereiro de 1991.

KIERKEGAARD, Søren. *A Repetição*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Dezembro de 2009.

_____. *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*. 3ª ed. Trad. Alastair Hannay. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2013.

_____. *Either/Or Part II*. 3ª ed. Trad. Howard V. Hong e Edna H. Hong. Nova Jérsea: Princeton University Press, 1990.

_____. *Migalhas Filosóficas*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Setembro de 2012.

_____. *O Conceito de Angústia*. Trad. João Lopes Alves. Lisboa: Presença, 1962.

_____. *Ou-Ou, Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Janeiro de 2013.

_____. *Papers and Journals: A Selection*. Trad., introdução e notas de Alastair Hannay. London: Penguin Books, 1996.

_____. *Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra como Escritor*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1986

_____. *Stages on Life's Way*. 2ª ed. Trad. Howard V. Hong e Edna H. Hong. Nova Jérsea: Princeton University Press, 1991.

_____. *Temor e Tremor*. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Dezembro de 2009.

_____. *The Sickness unto Death*. Trad. Alastair Hannay. Londres: Penguin Books, 1989.

NEGREIROS, José de Almada. *Nome de Guerra*, 2ª ed. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004.

_____. *Poemas*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2001.

Passiva relativa aos autores analisados:

Sobre Almada Negreiros:

BAPTISTA, António Alçada. “*Nome de Guerra* ou um Outro Amor em Portugal”, in: Negreiros, José de Almada, *Nome de Guerra*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986, pp. 11-22.

CEIA, Carlos. “A Construção do Romance Experimental Modernista: *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros” in: *Estudos Anglo-Portugueses. Livro de Homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, pp. 127-147.

COELHO, Eduardo Prado. “Sobre «Nome de Guerra», in: *Colóquio/Letras*, nº60, 1970, pp. 35-38.

GOMES, Álvaro Cardoso. “A Aprendizagem de Desaprender” in: *Colóquio/Letras* nº149/150. 1998, pp. 123-128.

LOUREIRO, La Salette. *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996, pp.131-138

_____. “A Cidade ou a Volta ao Mundo” in: *Colóquio/Letras* nº 149/150. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Julho de 1998

MARTINEZ, Maria Éster. “*Nome de Guerra*: Una Novela de Tesis”, in: *Nova Renascença* Vol.III. 1983, pp. 161-166

MOURÃO-FERREIRA, David. “Almada Ficcionista” in: *Almada: Compilação das Comunicações Apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, Realizado na Sala Polivalente no Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 87-104.

_____. “«Nome de Guerra»”, in: *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966, pp. 199-205.

NEMÉSIO, Vitorino. “Crítica” in: *Revista de Portugal*, Vol.1 nº3, Abril de 1938, p.456.

RÉGIO, José. “*Nome de Guerra*, Romance por José de Almada Negreiros. Coleção de Autores Modernos Portugueses. Edições Europa. Lisboa” in: *Presença*, Ano 11, Vol. 3º, nº 53-54, pp. 26-27.

RIBEIRO, Ana Maria Silva. *Aprender com as Mulheres: Presenças do Feminino no Romance de Aprendizagem Português do Século XX*. Universidade do Minho, 2006.

SAPEGA, Ellen W. *Ficções Modernistas. Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SILVA, Celina. *A Busca de uma Poética da Ingenuidade*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1994.

_____. “A Escrita em Almada ou uma Busca-Conquista” in: *Sentido que a Vida Faz*. Porto: Campo das Letras. 1997, pp. 441-447.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. “*Nome de Guerra*, Romance de Educação”, in: *Homenagem a Lúcio Craveiro da Silva*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho. 1994, pp. 403-412.

SIMÕES, João Gaspar. “*Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, in: *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1938, p. 4.

Sobre Kierkegaard:

BLACKHAM, H. J.. *Seis Pensadores Existencialistas: Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre*. 2ª ed. Barcelona: Oikos-Tau, 1967.

EVANS, C. Stephen. *Kierkegaard: An Introduction*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.

LIPPIT, John. *Humor and Irony in Kierkegaard's Thought*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1986.

MESNARD, Pierre. *Kierkegaard*. Lisboa: Edições 70, 1986.

RÉGIS, Jolivet. *As Doutrinas Existencialistas: de Kierkegaard a Sartre*. Pref. Delfim Santos. Porto: Liv. Tavares Martins, 1961.

SILVA, Luís de Oliveira e. “Estética e Ética em Kierkegaard e Pessoa” in: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: 1988, pp. 261-272.

Passiva de carácter teórico:

AA, VV. *História da Literatura Portuguesa, 6º v.: Do Simbolismo ao Modernismo*. Lisboa: Alfa, 2003.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: Questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Abril de 1982.

GYÖRGY, Lukács. *Teoria do Romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 197-?.

LOURENÇO, Eduardo. “Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos”, in: *O Tempo e o Modo. Revista de Pensamento e Acção*, nº 42, pp 923-935, 1966.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Fernando Pessoa*. Selecção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão, Janeiro de 2006.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2010.

SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa (das Origens a 1970)*. Lisboa: Livraria Bertrand. Julho de 1979.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura — I Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, Outubro de 1999.